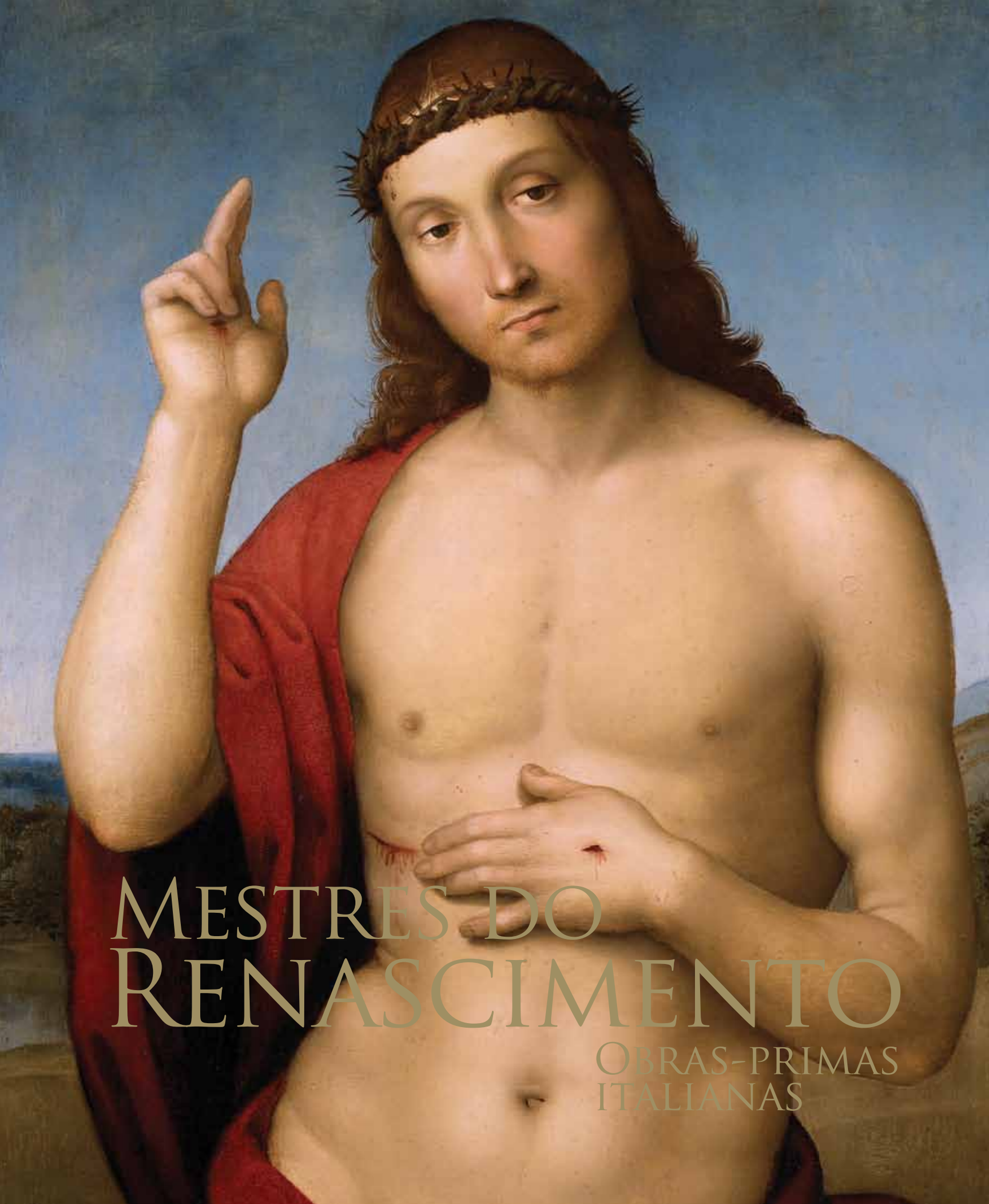


Mestres do Renascimento

Obras-primas italianas

Mestres do Renascimento

Obras-primas italianas

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

Mestres do Renascimento
Obras-primas italianas

Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo
13 de julho a 23 de setembro de 2013

Centro Cultural Banco do Brasil Brasília
12 de outubro de 2013 a 5 de janeiro de 2014

Copatrocínio

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

GRUPO SEGURADOR

BANCO DO BRASIL Seguros

MAPFRE SEGUROS

Seguradora oficial da exposição

Apoio

BRASILPREV

cielo

BB DTVM

Apoio Institucional

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Produção

base7 grupoink

StArt

CIVITA

Realização

CENTRO CULTURAL

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam a exposição *Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas*, seleção inédita de 57 obras-primas de grandes mestres de um dos mais influentes movimentos artísticos da humanidade, provenientes de importantes coleções da Itália.

A mostra apresenta pinturas, esculturas e desenhos, de artistas como Rafael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Ticiano, entre outros. Dividida em módulos, a intenção é mostrar o percurso do movimento Renascentista em toda a Itália, e não somente o núcleo florentino, mais conhecido do público em geral.

Por meio da exposição *Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas*, os visitantes têm contato com a versatilidade desse período da arte Italiana, considerado o momento de maior reflorescência empírica, científica e artística da história da humanidade, e que influenciou mudanças no pensamento sóciocultural, econômico, político e religioso da época.

Ao realizar a mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil, em parceria com o Grupo Segurador Banco do Brasil e Mapfre, Brasilprev, Cielo e BB DTVM, pretende promover o acesso à cultura, proporcionando ao público brasileiro a oportunidade de conhecer de perto obras-primas de grandes nomes da história da arte, consideradas patrimônio cultural da humanidade.

Centro Cultural Banco do Brasil

O GRUPO SEGURADOR BANCO DO BRASIL E MAPFRE acredita no desenvolvimento social e na disseminação da cultura como um valor maior, capaz de modificar a vida das pessoas.

Por isso, é com muita satisfação que apresentamos ao público brasileiro a exposição *Mestres do Renascimento – Obras-primas Italianas*.

Com curadoria de Cristina Acidini e cocuradoria de Alessandro Delpriori, a mostra traz para o Brasil um conjunto de 57 obras-primas de artistas célebres que marcaram a pintura renascentista, como Michelangelo, Donatello, Botticelli, Ticiano, Rafael, entre outros.

Para atender aos anseios da população brasileira, que está cada vez mais ávida por iniciativas culturais, apoiamos essa exposição e, dessa forma, cumprimos com o nosso compromisso de incentivar grandes transformações sociais e culturais.

Pensar de forma sustentável é contribuir para a difusão de manifestações artísticas, provendo cultura de qualidade para a sociedade.

Esse é o posicionamento do GRUPO SEGURADOR BANCO DO BRASIL E MAPFRE, que adota um modelo de gestão cultural alinhado à estratégia do negócio, investindo em iniciativas relevantes que disseminam informação e, ao mesmo tempo, proporcionam uma contribuição educativa para a população brasileira.

A realização dessa exposição reafirma o nosso compromisso com a sociedade, com a preservação da cultura e da arte e, principalmente, com a disseminação de informação e cidadania a um número cada vez maior de pessoas.

Roberto Barroso
Presidente
GRUPO SEGURADOR BANCO DO BRASIL e MAPFRE
Vida, Rural e Habitacional

Marcos Eduardo Ferreira
Presidente
GRUPO SEGURADOR BANCO DO BRASIL e MAPFRE
Auto, Seguros Gerais e Affinities

Esta mostra dedicada aos mestres do Renascimento italiano é fruto de um grande trabalho. Não é todos os dias que conseguimos a empreitada de levar para o outro lado do oceano 48 pinturas, dois desenhos, uma porta entalhada, quatro esculturas, um afresco destacado e um baixo-relevo em mármore para apresentar ao público. São 57 obras-primas dos maiores artistas do Renascimento italiano. Por isso, devemos, antes de tudo, agradecer às coleções públicas e particulares que concederam os empréstimos, aos curadores que nos apoiaram e permitiram publicar este belíssimo catálogo, aos nossos parceiros brasileiros, com os quais tivemos uma sintonia especial, e a todos os que, de várias formas, contribuíram para este empreendimento entusiasmante. Estamos orgulhosos de um projeto que vemos como um caso exemplar de colaboração integrada entre cultura e empresas, entre italianos e brasileiros, entre entidades públicas e privadas.

Itália e Brasil estão vivendo dois momentos muito diferentes de sua história. A Itália está buscando novas oportunidades no contexto europeu para superar uma profunda crise na economia e também na cultura, ao passo que o Brasil, com um notável desenvolvimento econômico e social, alimenta uma crescente demanda cultural. A mostra insere-se nesta dinâmica cruzada e pretende desenvolver um diálogo entre os dois países e as duas culturas que já possuem tantos elementos em comum. Mais do que uma viagem na história, a mostra quer oferecer um motivo a mais para que se conheça de perto o patrimônio artístico italiano e para intensificar as relações culturais.

Um brilhante historiador da arte comparou o início do século XVI com nossa entrada no terceiro milênio, com base numa série de sugestivos paralelismos. A descoberta de Colombo com a conquista do espaço, as descobertas geográficas e a luta contra sua exploração, a invenção da imprensa com a revolução da internet, a inquietação pelo aumento das armas com a amargura pelas guerras religiosas, o saque de Roma com o 11 de setembro. Nesse sentido, conhecer o Renascimento italiano não é apenas um prazer para os olhos, mas uma forma de refletir sobre o nosso tempo. Uma grande mostra é algo mais do que uma exposição de obras de arte, porque interroga a mente e atinge o coração das pessoas.

Luigi Abete
Presidente Civita

Davide Sadrini
Presidente StArt

É com grande honra que a Base7 Projetos Culturais realiza uma exposição sobre o Renascimento, oferecendo ao público brasileiro a oportunidade ímpar de entrar em contato com um dos mais importantes movimentos artísticos da história da arte italiana dos séculos XV e XVI.

Ao contrário de outros períodos da história da arte ocidental, o Renascimento demarca um momento decisivo em direção à modernidade, quando o fazer artístico passa a adquirir o estatuto de uma atividade também intelectual, deixando de ser reconhecida apenas como uma habilidade manual. Passam a ser valorizadas as soluções formais que cada artista realiza, promovendo um novo modo de representação espacial, agora marcado pelo emprego da perspectiva.

Há mais de dois anos, tiveram início intensas negociações com coleções públicas e privadas da Itália. Todos os obstáculos foram enfrentados pela Base7 e seus parceiros italianos – Civita e Start –, com o intuito de obter autorização para trazer ao Brasil um dos mais valiosos patrimônios italianos representados por obras de artistas como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Tintoretto, Botticelli, Rafael e Verrocchio, entre muitos outros. Assim como na realização da mostra de Michelangelo Merisi, dito Caravaggio, em 2012, o trunfo para que algumas obras saíssem pela primeira vez da Itália foi demonstrar o quanto o Brasil avançou em competência no que tange à museologia, à qualidade técnica das instituições nacionais, à logística de transporte, montagem e conservação de obras que requerem todo cuidado. A seriedade do trabalho desempenhado foi fundamental para que as instituições nos confiassem suas obras mais significativas.

Muitos esforços foram empenhados para a reunião desse verdadeiro tesouro artístico e cultural da humanidade. Para tanto, faz-se fundamental ressaltar a valiosa parceria com as produtoras culturais italianas Civita e Start, e com as instituições acolhedoras, Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo e Brasília, que se mostraram essenciais para a viabilização desse projeto.

A compreensão do Ministério da Cultura quanto à importância de aproximar o público brasileiro das grandes obras da história da arte da humanidade materializou-se – como tem ocorrido em outras mostras importantes – em seu apoio decisivo por meio da Lei Rouanet. E a esse apoio somou-se o do governo italiano, seja através do Ministero per i Beni e la Atività Culturali e suas diversas superintendências regionais, seja pelos constantes esforços da Embaixada Italiana no Brasil.

A postura empenhada no apoio à cultura de nossos patrocinadores – Banco do Brasil, Grupo Segurador Banco do Brasil e Mapfre, Brasilprev, Cielo e BB DTVM – é o que efetivamente nos permite agora colocar o público brasileiro frente a esses tesouros da arte ocidental. A todos eles os nossos agradecimentos.

Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

SUMÁRIO

16 Mestres do Renascimento
30 Florença
68 Roma
100 Urbino
118 Ferrara
138 Milão
170 Veneza
204 biografias dos artistas

Mestres do Renascimento

Obras-primas italianas

Cristina Acidini

A península italiana alcançou unidade política somente em 1861, completando-a com a tomada de Roma em 1870. No entanto, remonta a alguns séculos antes, a unificação de fato dos muitos estados autônomos que dividiam o território entre si, uma unificação cultural em sentido amplo e que, no plano artístico, foi ainda mais perceptível do que no campo da língua. De fato, o florentino popular de Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375), apesar de considerado como a primeira e mais antiga fase da língua italiana, pôde evoluir para uma autêntica e difundida língua italiana escrita somente no final do século XVI – depois de *Prose della volgar lingua* [Prosa com linguagem vulgar] (1525), de Pietro Bembo (1470-1547). O compartilhamento de expressões artísticas e principalmente pictóricas semelhantes e substancialmente comparáveis, embora estivessem em lugares diferentes e distantes, começou com a incansável atividade do florentino Giotto (1267-1337) multiplicada por seus colaboradores e seguidores. Essa atividade iniciou-se em Florença, naturalmente, na bela cidade atravessada pelo rio Arno e circundada de colinas que, naquele tempo, teve um extraordinário desenvolvimento econômico e cultural. Porém, também se difundiu em Roma, Assis, Rimini, Pádua, Nápoles, Bolonha e, por fim, na Milão de Azzone Visconti (1302-1339), para onde foi Giotto, em 1334, enviado pelas principais autoridades florentinas, como grande artista e orgulho da cidade. Era a explícita afirmação de uma primazia das artes, da qual a altiva cidade-estado de Florença sentia-se detentora.

Com efeito, a Itália constituía uma península geograficamente definida pela cadeia montanhosa dos Alpes e pelo mar, mas fracionada em governos municipais autônomos e em conflito, cuja evolução, durante o século XV, transformou o norte e o centro num mosaico de cortes e senhorias. Os artistas e as obras de arte viajaram rapidamente, atravessando fronteiras e desafiando *fronts* de guerra, de modo a difundir esse fenômeno cultural, civil e principalmente artístico que foi o Renascimento.

FLORENÇA

Em uma época de civilização tão densa e complexa como foi o Renascimento italiano, dificilmente se pode determinar uma data de início, nem convém afirmar com certeza quando tenha havido um final. No entanto, se fosse preciso indicar uma circunstância concreta e precisa que deu início a essa que foi uma autêntica revolução, uma vez que concedeu ao homem uma nova e diversa posição em relação a Deus e à Criação, nós, historiadores da arte, concordaríamos em reconhecê-la num episódio que marcou para sempre a arte ocidental. Esse episódio aconteceu no início do século XV, em Florença, e teve como cenário o mais antigo e venerado monumento sagrado, o Battistero di San Giovanni, construído, segundo a lenda da cidade, sobre o antigo templo de Marte da *Florentia* romana que, a partir do ano 1000, havia sido nobremente revestido de placas geométricas de mármore. Em 1401, os cônsules da poderosa Corporação de Arte dos Mercadores de Calimala, responsáveis pela construção do batistério, instituíram um concurso para uma segunda porta de bronze, setenta anos depois da primeira de Andrea Pisano (c. 1290-c. 1349), colocada do lado sul. Sete escultores participaram do concurso em que cada um deveria criar uma placa de bronze com tema preestabelecido e de um dado formato: *Sacrificio d'Isacco* [Sacrifício de Isaac], tema bíblico a ser inscrito no perímetro mistilíneo de um "compasso" polilobado de 45,0 x 38,0 centímetros. Das placas apresentadas, somente duas chegaram até nós, a de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e a de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) que, segundo o biógrafo dos artistas Giorgio Vasari (1511-1574), nas duas edições de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [As Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos] 1550 e 1568, eram as de maior qualidade artística: "a melhor [era] a de Lorenzo di Cione Ghiberti; a qual compreendia desenho, diligência, invenção, arte e figuras muito bem trabalhadas. Porém, não era muito inferior aquela de Filippo, na qual ele havia representado um Abraão que sacrifica Isaac, e um servo que, enquanto espera Abraão e o burro que pasta, retira um espinho do pé, que merece muito louvor".

As duas plaquetas, assim como os dois artistas, permanecem como o mais eloquente símbolo da alvorada de um novo dia nas artes, cuja luz se irradiará de Florença para toda a Itália. A relação direta com a herança da Roma clássica, o ímpeto expressivo e o vigor compositivo se manifestam em Brunelleschi. A elegância do gótico internacional, o domínio intuitivo do espaço e a harmonia de uma antiguidade mais sonhada do que conhecida unem-se em Ghiberti. Este último, vencedor do concurso, trabalhou por toda a vida nas portas do Batistério: a primeira com histórias evangélicas (1401-1424) e a segunda, de beleza e fama suprema, com histórias bíblicas, conhecida como *Porte d'Oro* ou *Porte del Paradiso* [Porta de Ouro ou Porta do Paraíso] (1425-1452).

Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento
Florença, Itália

Antonio Quattrone ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze

Palazzo Vecchio, Fachada
Florença, Itália

Antonio Quattrone ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze

Todavia, Brunelleschi foi o inovador mais avançado, o experimentador mais ousado, não apenas escultor, mas arquiteto, engenheiro, inventor, cientista, que, concentrando-se justamente no Batistério com uma de suas famosas "tavolette" e dedicando outra ao Palazzo dei Signori, hoje conhecido como Palazzo Vecchio, demonstrou os princípios da perspectiva linear: uma norma para a representação do espaço que guiaria as artes e também inspiraria os grandes progressos da cartografia, influenciando os métodos de percepção e medida da Terra, e abrindo de fato a era das grandes viagens de exploração e chegada a novas terras, como o Continente Americano. Protagonista da visão em perspectiva, o homem passava a se colocar no centro de todas as coisas, alinhado com o pensamento humanista que se alimentava de fontes clássicas: os textos antigos, redescobertos nas bibliotecas dos monastérios ou levados pelos prelados gregos ao Concílio para a união das Igrejas do Oriente e do Ocidente (1439), originais que, como ouro puro, enriqueciam a liga do cadinho florentino dos saberes. Nessa cidade de torres, basílicas, palácios, atividades visionárias destinadas a se prolongar por décadas, ateliers de pintores, escultores e artesãos, animada por uma intensa vida civil e religiosa, ergueu-se a cúpula oitavada de Santa Maria del Fiore, obra-prima de arquitetura e ciência da construção concebida por Brunelleschi com audácia inovadora e terminada em 1436, "(...) estrutura tão grande, ereta sobre os céus, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos toscanos, feita sem qualquer ajuda de travamentos ou estrutura de madeira (...)", segundo o entusiasmado relato de Leon Battista Alberti (1404-1472). Estavam ativos naquele tempo artistas como Donatello (c. 1386-1466), Luca Antonio Della Robbia (1400-1482), Michelozzo (1396-c. 1472), Fra' Angelico (1395-1455), Paolo Uccello (1397-1475). Já havia passado, brilhante como um meteoro, a breve presença terrena de Masaccio (1401-1428), e, com ele, a pintura havia tomado um novo rumo, acolhendo as normas da perspectiva artificial: com os afrescos na capela Brancacci, em Santa Maria del Carmine, com a *Trinità,* em Santa Maria Novella, e, ainda antes, com a obra de estreia, *Trittico di San Giovenale* [Tríptico de São Juvenal], de 1422, Masaccio expunha os temas sagrados por meio de uma humanidade heroica e severa, construída com a força do desenho e revestida de cores essenciais moduladas pela luz. Já a partir dos

Alessandro Filipepi dito Sandro Botticelli
(Florença, Itália, 1445-1510)
Allegoria della Primavera, c. 1482–1485
[Alegoria da Primavera]

têmpera sobre painel
207,0 x 319,0 cm

Galleria degli Uffizi ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze

anos 1430, consolidava-se a hegemonia política dos Medici, mercadores e banqueiros: o mecenato grandioso de Cosimo de' Medici, dito il Vecchio (1389-1464), as iniciativas refinadas de Piero di Cosimo de' Medici, dito il Gottoso (1416-1469), o colecionismo principesco de Lorenzo de' Medice, dito il Magnifico (1449-1492) tornaram memorável uma época que terminaria com a morte prematura de Lorenzo e com a expulsão de seus filhos (1494). Sustentados por suas encomendas, e não menos pelas iniciativas da Igreja, das ordens religiosas e das instituições civis, desabrocharam artistas do nível de Della Robbia, de Filippo (c. 1406-1469) e Filippino Lippi (1457-1504, dos irmãos Pollaiolo, de Verrocchio (1435-1488), para citar apenas alguns entre os maiores, e, com o avançar do século, ocuparam a cena Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Leonardo da Vinci (1452-1519), Piero di Cosimo (1462-1521), Botticelli (1445-1510), e o jovem Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Entre os artistas que interpretaram o gênio inconstante de Florença – renovada nos complexos eclesiásticos de San Lorenzo, Santo Spirito, San Marco, Santissima Annunziata, embelezada por palácios, expandida nas mansões da região –, Sandro Botticelli foi um dos mais sensíveis. Pintor refinado e investigador tanto do sagrado quanto do profano, com quadros extraordinários como a *Allegoria della Primavera* [Alegoria da Primavera] (c. 1482) e o *Nascita di Venere* [Nascimento de Vênus] (1485), reuniu em harmoniosas imagens mitológicas a delícia profana da era de Lorenzo; mas, com as dramáticas últimas pinturas, trouxe à baila a angústia causada na cidade pela pregação apocalíptica do frade dominicano Girolamo Savonarola (1452-1498), protorreformador excomungado por Alexandre VI Borgia (1431-1503) e condenado à forca, em 1498.

URBINO

Deixemos agora o cenário conturbado de Florença, frágil república controlada pelos franceses, para levar nosso olhar a outras capitais do Renascimento italiano, antes de tudo para Urbino, dominada pelos condes Montefeltro, desde o final do século XIV, juntamente com Gubbio, e outros centros e castelos. A cidade, erguida sobre as últimas ramificações do Apenino toscano-romanholo, no coração da região Marche, alcançou o ápice do esplendor no tempo de Federico da Montefeltro (1422-1482), que enriqueceu com campanhas militares e foi nomeado duque em 1474. No Palazzo Ducalle, edificado em várias etapas a partir de 1454, com a condução de grandes arquitetos como o florentino e seguidor de Brunelleschi, Maso di Bartolomeo (1406-c. 1456), o dalmata Luciano Laurana (c. 1420-1479), o sienense Francesco di Giorgio (1439-1501), enquanto Donato Bramante (1444-1514), nativo do ducado, desenvolveu ali seu treinamento de arquiteto até sua partida em 1477, Federico acolheu literatos e artistas de excelência que fizeram de Urbino um vivo centro de cultura, graças também à esplêndida biblioteca: uma "cidade ideal", se tomarmos emprestado o título da série de célebres e, no entanto, misteriosas gravuras de Urbino com nítidas vistas urbanas em perspectiva, de autor ou autores desconhecidos, das quais duas certamente têm a mesma origem (hoje em Urbino e em Baltimore) e uma terceira ligada às anteriores com alguma margem de incerteza (hoje em Berlim). À grande oficina artística de Urbino dos anos 1460-1470 afluíram os florentinos Paolo Uccello, Piero della Francesca (1415-1492), de Sansepolcro, o espanhol Pedro Berruguete (1450-1504) e Joos van Wassenhove (1410-1480). Nas igrejas e nos santuários da região, eram mostradas aos devotos as pinturas dos venezianos da família Vivarini, do cortonense Luca Signorelli (c. 1445-1523), de Melozzo da Forlì (c. 1438-1494), de Timoteo Viti (1469-1523), aluno de Il Francia (c.1447-1517) em Bolonha. Em Pesaro, resplandecia o Retábulo do veneziano Giovanni Bellini (c.1435/1438-1516). No Palazzo Ducale em Urbino, da nítida espacialidade (que se adensava no precioso interno do Studiolo) foi forjada uma visão de mundo límpida e racional, expressa em arte pelas composições de rarefeita e geométrica abstração de Piero ou de Laurana, mas também pelos estudos e pelas aplicações científicas. A norma da perspectiva codificada em Florença e dominada por Paolo Uccello inspirou a Piero o controle da figura humana, de seu espaço, da natureza circunstante, por meio da proporção e da luz. O próprio Piero della Francesca, com Luca Pacioli (1445-1517), cultivou a geometria. A exaltação da guerra, através da marchetaria e relevos de armas, aludia às afortunadas campanhas militares do duque e também aos contínuos progressos da tecnologia bélica. A culta e educada corte dos Montefeltro teria servido de modelo para o escritor mantuano Baldassare Castiglione (1478-1529) para a sua célebre obra *Il Cortegiano* [O Cortesão] (escrita entre 1513 e 1524, e impressa em 1528): diálogo em quatro livros que ensina como se tornar um perfeito cortesão ou uma dama elegante. Foi justamente de um homem de corte, além de artista, Giovanni Santi (c. 1435-1494), que o pintor e poeta Rafael (1483-1520) recebeu os seus primeiros ensinamentos, estando destinado a se tornar um dos maiores artistas de todos os tempos. Apesar de ter ficado órfão cedo, Rafael, como titular do ateliers paterno, pôde contar com a heterogênea cultura artística de Urbino, o que pode ser confirmado pela imensa reunião de obras-primas que podem ser vistas no Palazzo Ducale. Vamos deixá-lo aqui, muito jovem, como possível autor de uma *Madonna col Bambino* [Virgem com Menino], afresco que foi retirado da casa da família Santi, em Urbino, e tradicionalmente atribuído a ele, em torno de 1497-1498.

Piero della Francesca
(Úmbria, Itália, 1415 -
Borgo San Sepolcro, Itália, 1492)
Ritratto di Federico da Montefeltro, c. 1472
[Retrato de Federico de Montefeltro]
óleo sobre tela 47,0 x 33,0 cm

Galleria degli Uffizi ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze

Palazzo Ducale, Fachada
[Ducal Palace , Federico alcove]
(Veneza, Itália)
©Solange Souza

Palazzo Ducale, Alcova de Federico
[Ducal Palace , Federico alcove]
(Urbino, Itália)
Galleria Nazionale delle Marche
© Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici delle Marche

AS CORTES PADANAS

Se a cultura figurativa dos Montefeltro compunha-se de geometria, perspectiva, equilíbrios cromáticos imersos em atmosferas límpidas, Ferrara viveu, no tempo dos Este, uma época de excelência artística, a partir de Leonello d'Este (1407-1450), quando Leon Battista Alberti ultimava o tratado *De reaedificatoria* [Sobre a arte da construção], dedicado a ele, e trabalhavam na corte Pisanello (1395-1455), fino medalhista, além de pintor, e artistas internacionais como Jacopo Bellini (c. 1396-c. 1470), Andrea Mantegna, Piero della Francesca. No Palacete de Belfiore, Leonello iniciou o *Studiolo*, ambiente de supremo refinamento ornado com marchetaria em madeira e com as Musas de vários pintores; imagens fantasiosas e sofisticadas, inspiradas pelo humanista Guarino Veronese (c. 1370-1460). Este primeiro *studiolo*, que nunca havia sido concebido na Itália, foi terminado por seus sucessores, Borso d'Este (1413-1471), morto sem filhos em 1471, e Ercole I d'Este (1431-1505), morto em 1505, os quais patrocinaram Cosmé Tura (1430-1495), pintor de corte, e os outros artistas que criaram obras caracterizadas por um estilo inconfundível de atormentado e ferrenho vigor, nunca superadas por sua carga visionária.
O ápice da "officina Ferrarese", como diz o célebre crítico Roberto Longhi (1890-1970), foi alcançado com os afrescos do Salone dei Mesi, do Palazzo Schifanoia (1468-1470), encomendados por Borso a Cosmé Tura com Francesco del Cossa (1430-1477) e o jovem Ercole de' Roberti (1451-1496). O programa erudito e rico de imagens, com os meses, os planetas, os signos zodiacais e seus efeitos, permitiu aos pintores criar extraordinárias composições ora tumultuadas e naturalistas, ora de uma abstração heráldica com sugestões oníricas, em que a luz se transforma sobre os corpos torneados, com perfis nítidos e às vezes penetrantes. Temas semelhantes, a exemplo de Leon Battista Alberti e da escultura florentina, encontram-se no ciclo dos baixos-relevos esculpidos por Agostino di Duccio (1418-1481) na Cappella delle Muse e das Arti Liberali no Tempio Malatestiano desenhado e construído por Alberti, em Rimini (1454-1456), confirmando a importância crucial dos deslocamentos de artistas e de humanistas entre uma a outra dessas cortes e cidades do Norte.

ANDREA MANTEGNA
(Ilha de Carturo, Itália, 1431
Mântua, Itália, 1506)

Camera Picta o Camera degli sposi, 1465-1474
(Sala Picta ou Quarto dos noivos)

Afresco (detalhe do teto)

Antonio Quattrone © Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Brescia, Cremona e Mantova

Enquanto Cosmé Tura, depois de uma estadia em Pádua, junto a Francesco Squarcione (1397-1468), trabalhou estavelmente em Ferrara aperfeiçoando seu estilo de uma plasticidade afilada, Francesco del Cossa transferiu-se para Bolonha, desiludido pela indiferença de Borso d'Este e, na cidade governada por Giovanni II Bentivoglio (1443-1508), recebeu encomendas prestigiosas, entre as quais o *Polittico Griffoni* [Políptico Griffoni] para San Petronio (1472-1473), com a ajuda de Ercole de' Roberti. Essa transferência da pintura de Ferrara encontrou em Bolonha uma correspondência na escultura expressionista e dramática de Niccolò dell'Arca (c. 1435-1494), de Puglia. Enquanto isso, ainda à luz de experiências na Itália Central, formou-se uma corrente artística com equilíbrio entre classicismo e excentricidade, com Lorenzo Costa (1460-1535), Il Francia e, depois, aluno de ambos, o irregular e lírico Amico Aspertini (1474-1552), protagonista da primeira metade do século XVI.

Em Pádua, ligação entre Ferrara e Veneza, floresceu, no coração do século XV, o atelier de Francesco Squarcione, mediador entre a antiguidade (da qual era colecionador), o legado de esculturas de Donatello na cidade e uma porção de alunos, entre os quais se destacou Andrea Mantegna, autor de pinturas de poder monumental, densas de nobres citações arqueológicas. Entre suas obras-primas, está a *Camera Picta* ou Quarto dos Esposos, no castelo de San Giorgio, em Mântua (1465-1474), que, numa grade soberbamente organizada de falsas arquiteturas, mostra o esplendor da família Gonzaga rodeada por uma corte elegante e multicor. Na oficina de pintura de Pádua, formou-se também Carlo Crivelli (c. 1435-c. 1495), cujas pinturas incisivas e sobrecarregadas de notações preciosas tiveram ampla difusão nos centros da costa adriática.

ROMA

Deixando o vívido mosaico de cortes setentrionais, desçamos a Roma, que voltara a ser o centro da cristandade com o final do papado rival de Avignon, onde, a partir da reintegração de Martino V (1368-1431), em 1420, começara uma retomada civil e artística tendo como modelo a antiga pompa imperial. Se Brunelleschi e Donatello, em 1402, além de Pisanello, haviam investigado as majestosas ruínas clássicas para retirar delas proporções e sugestões para levar para a pátria, mais tarde, um número cada vez maior de artistas dirigiu-se a Roma não apenas para estudar, mas também para servir às renovadas encomendas da cúria pontifícia. O florentino Masaccio, que se havia transferido com seu sócio Masolino da Panicale (1383-1447), ali morreu em 1428. Entre outros florentinos, além de Leon Battista Alberti, também vieram Filarete (c. 1400-1469), autor das portas de bronze de San Pietro, em 1445, e Fra' Angelico, com Benozzo Gozzoli (c. 1421-1497), para pintar no Palazzo Apostolico. Com a presença de Jean Fouquet (1420-1481) e outros estrangeiros, de artistas venezianos e da Itália Central [Benedetto Bonfigli (1420-1496), Andrea del Castagno (c. 1421-1457), Piero della Francesca], aumentava o cosmopolitismo a que o ambiente artístico romano estava predestinado também em razão das diversas proveniências dos cardeais e dos papas e, portanto, de seu pertencimento a "nações" diferentes, que cada um deles favorecia. Numa cidade remodelada pelas colossais intervenções arquitetônicas promovidas por Niccolò V (1397-1455), onde, no Vaticano e no Campidoglio, era atestada a bipolaridade dos poderes, uma empresa grandiosa foi iniciada por Sisto V (1520-1590) com a construção e posterior decoração em afresco da majestosa capela por ele chamada de Sistina, no Palazzo Apostolico, no Vaticano. Para a pintura das paredes, com histórias do Antigo e do Novo Testamento e retratos dos pontífices, o Papa pôde dispor dos melhores pintores da Itália Central com suas equipes de assistentes e aprendizes: Perugino (c. 1446/1450-1523), e os florentinos Botticelli, Ghirlandaio e Rosselli (1439-1507), estes últimos enviados por Lorenzo il Magnifico, para selar a paz estipulada na primavera de 1480 com uma liga de inimigos diversos, entre os quais estava o Papa, um dos inspiradores da conspiração "dei Pazzi" contra os jovens Medici, em 1478. O estilo solenemente narrativo dos afrescos corresponde ao cunho humanista do papado de Sisto V, que nomeara Bartolomeu Platina (1421-1481) primeiro-diretor da Biblioteca Vaticana,

atribuindo a Melozzo da Forlì a extraordinária comemoração visual do evento, em 1477. Na esteira estilística de Piero della Francesca e de Melozzo, moviam-se dois exímios pintores locais, Piermatteo d'Amelia (?-c. 1508) e Antoniazzo Romano (1430-1510). Mas a afluência e a presença em Roma de artistas de várias proveniências abririam outros caminhos, também novos e peregrinos. De Mântua, veio Mantegna a serviço de Innocenzo VIII (1432-1492). Os pintores florentinos, entre os quais Filippino Lippi (1457-1504), os bolonheses Aspertini e Jacopo Ripanda (séc. XV-c. 1516), das regiões próximas, os umbros Perugino e Pinturicchio (c.1454-1513), com o grande escultor lombardo Andrea Bregno (1418-1506) iriam conjugar linguagens cultas e excêntricas, baseadas numa ornamentação exuberante retirada de exemplos antigos e especialmente das pinturas romanas antigas do Quarto Estilo, aos poucos redescobertas na soterrada Domus Áurea, a moradia do Imperador Nero, em ruínas, e por isto definidas como "grotescas". As capelas de Pinturicchio, em Santa Maria del Popolo, Della Rovere e Basso Della Rovere, exemplificam esse estilo fantasioso e diminuto que alcança sua máxima expressão nos aposentos do apartamento do papa espanhol Alexandre VI Borgia (1431-1503) no Palazzo Apostolico, terminado em 1494. Em 1496, chega a Roma: Michelangelo. Este, antes de 1500, esculpiria o *Baco* e a *Pietà*, descortinando uma inédita era artística com o prenúncio da "maneira moderna". Porém esta é uma história nova e diferente que retomaremos mais adiante.

MILÃO

Generoso com os artistas de sua cidade, de modo a difundir sua primazia, Lorenzo il Magnifico havia enviado, em 1482, para Ludovico Maria Sforza, dito il Moro (1452-1508), senhor de Milão, um artista que já havia se distinguido como pintor no atelier de Andrea del Verrocchio e que frequentava o jardim dos Medici em San Marco: Leonardo da Vinci que, ao se transferir para Milão para mostrar ao duque uma lira de sua invenção, deixou incompleta a *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos], iniciada em 1481 para os frades de San Donato, em Scopeto. A Milão dos Sforza atravessava um período de esplendor, que cessou bruscamente com a segunda conquista francesa, em 1499. Leonardo submeteu ao duque um pedido de emprego que elencava seus numerosos saberes em vários campos artísticos e científicos, e foi admitido na corte. A serviço de Il Moro estava Donato Bramante, arquiteto de Urbino ao qual se deve, entre outros, a construção do complexo de Santa Maria delle Grazie: ali, no refeitório, Leonardo pintou a célebre parede com *Ultima Cena* [Última Ceia] (1495-1497), pintura mural meticulosamente estudada e executada lentamente, com técnicas experimentais (e, infelizmente, não adequadas à parede), que consentiam versões sutis e passagens graduais entre as tintas, a fim de alcançar os efeitos desejados de esfumatura. São do período milanês de Leonardo, de 1482 a 1499, pinturas sobre madeira célebres como a *Vergine delle Rocce* [Virgem dos rochedos], *Dama con l'ermellino* [Dama com arminho], *Belle Ferroniére*, o *Musico*, com as quais se formou a geração dos "leonardianos" Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (c. 1491-1570), Salaì (1480-1524), Bernardino Luini (1482-1532), Marco d'Oggiono (c. 1470-c. 1549) e outros. Mas Leonardo foi muito além do desenho e da pintura, praticando várias artes, como a cenografia, a engenharia militar (encontrou o sienense Francesco di Giorgio em 1490), a geometria, com Luca Pacioli em Milão de 1497 a 1499, a tecnologia bélica, o estudo hidrogeológico. Preparou o modelo em tamanho natural de um cavalo colossal para o monumento equestre a Francesco Sforza (1401-1466), pai de Il Moro, a ser fundido em bronze, mas o projeto não passou do estágio preliminar. A ocupação francesa dispersaria essa corte vivamente ativa nas encomendas artísticas: Bramante transferiu-se para Roma; e Leonardo, que partira com Pacioli, passou por Mântua e Veneza, para voltar a Florença em 1501. Na perspectiva histórica, Milão parece ter conservado, na própria identidade criativa, a habilidade fabril e a paixão tecnológica que a haviam caracterizado no século XV, graças também à exposição à universalidade de interesses de Leonardo. A fusão de metais, os aparatos bélicos, as lapidações preciosas (como os cristais de rocha e as pedras duras saídas dos ateliers dos Saracchi e dos Miseroni) encontraram continuidade na Milão quinhentista, mesmo quando o grande empreendimento incompleto do cavalo de Sforza não era mais que uma recordação.

Leonardo da Vinci
(Vinci, Itália, 1452
Amboise, França, 1519)
L'Ultima Cena, c.1495-1497
[Última Ceia]

460,0 x 880,0 cm
têmpera sobre gesso

Antonio Quattrone © Convento de Santa Maria delle Grazzie, Milão

VENEZA

Até o início do século XV, e depois, Veneza, porta para o Oriente, havia cultivado uma arte gótica impregnada de ascendências bizantinas. Uma renovação profunda e feliz deveu-se a Giovanni Bellini, filho do pintor Jacopo e cunhado de Mantegna, que, assimilando a lição de Donatello, as novidades de Squarcione e depois a pintura cristalina e nítida de Antonello da Messina (c.1430-1479), que ali chegou em 1475, manifestou, desde os anos 1470, a grandeza de sua visão, em que a esfera do sagrado e do humano se funde numa doce harmonia de relações tonais entre as tintas, imersas no respiro profundo da natureza com águas fundas, rochas ásperas, céus sulcados por nuvens ou cintilantes, dentro de ambientes preciosos. Retábulos monumentais como os de Pesaro e de San Giobbe, pinturas sacras e profanas, misteriosas alegorias disseminam seu percurso de obras-primas, a última das quais, *Festino degli dei* [Festejo dos deuses], para Alfonso I d'Este (1476-1534), em Ferrara (1514), surge

quando já está morto o grande Giorgione (c.1477/1478-c.1510), e Ticiano (c.1488/1490-1576) está pintando suas primeiras obras.

Paralelamente, e distinta da aventura artística de Bellini, Vittore Carpaccio (c. 1465 - 1526) retrata, em delicadas telas murais – célebre é o ciclo de *Sant'Orsola* [Santa Ursola] –, ambientes e costumes da Sereníssima República de Veneza.

FLORENÇA

Deixamos Florença entre os últimos lampejos da fogueira de Savonarola, os franceses invasores e os Medici no exílio, para enfrentar um período politicamente tempestuoso, mas que iria se revelar precursor de fulgurantes realizações nas artes. Em 1501, chegou à Florença Leonardo da Vinci e, com ele, *Cartone di Madonna, il Bambino con Sant'Anna e san Giovannino* [Cartão da Virgem, o Menino, com Sant'Ana e São João Batista], admirado pela móvel complexidade da composição e a delicadeza do *esffumato*. Michelangelo também voltou para iniciar o colossal David em mármore (colocado, em 1504, em frente ao Palazzo dei Signori): o pastorzinho bíblico, símbolo de vitória do fraco sobre o forte, com a ajuda de Deus, tornou-se, em sua interpretação, um gigante belíssimo e temível, cânone das perfeitas proporções masculinas.

Em 1504, os dois pintores foram encarregados de realizar os afrescos, na Sala del Maggior Consiglio, num confronto arrebatado, *Battaglia d'Anghiari* [Batalha de Anghiari] e *Battaglia di Cascina* [Batalha de Cascina], vitórias da república florentina. No entanto, eles nunca as pintaram: Leonardo preparou desenhos de ardente dinamismo, e Michelangelo, um cartão com soldados nus de suprema beleza, logo definido como "a escola do mundo". Enquanto Leonardo mergulhava em estudos naturalistas e em experimentos tecnológicos, Michelangelo continuou a esculpir estátuas em mármore e pintou sua única obra sobre madeira conhecida, o *Tondo Doni*, com *Sacra Famiglia*

MICHELANGELO BUONARROTI
(Caprese, Itália, 1475
Roma, Itália, 1564)

Tondo Doni (Sacra Famiglia), c. 1504 -1506
[Tondo Doni (Sagrada Família)
óleo e têmpera sobre tela
120,0 cm ø

Galleria degli Uffizi ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze.

[Sagrada família] de inédita majestade, iluminado por cores deslumbrantes. Atraído pelas novidades artísticas, chegou o jovem Rafael Sanzio, que, à sua formação em Urbino, acrescentara elementos de cultura úmbria, graças à proximidade com Perugino, tendo passado por Siena, onde então estava se afirmando Il Sodoma (1477-1549), natural de Vercelli, e o úmbrio Pinturicchio (com o qual Sanzio colaborou na Libreria Piccolomini) estava no auge. Em 1504, Rafael estava em Florença, onde se estabeleceu pintando retábulos de altar e suaves Madonas (entre elas, a *Madonna del Cardellino*), e estudando a grande pintura de Andrea del Sarto (1486-1530) e de Fra' Bartolomeo (1472-1517), até que, em 1508, conseguiu entrar a serviço do Papa Giulio II Della Rovere (1443-1513), favorável aos urbinenses. Naquele mesmo ano, com a partida de Michelangelo para Roma e de Leonardo para Milão, terminava a fase sublime do Renascimento florentino, enquanto Roma se afirmava como centro propulsor das artes, alcançando seu máximo esplendor.

ROMA

A partir de 1503, sob os pontificados de Giulio II Della Rovere e dos dois papas Medici, Leone X (1475-1521) e Clemente VII (1478-1534), até o devastador Saque de Roma perpetrado, em 1527, pelo exército de Carlo V (1500-1558), concentraram-se em Roma os maiores artistas dedicados aos mais grandiosos empreendimentos, implantados em impressionante sequência pela visão imperial dos papas. É de 1505 o início do projeto de uma nova e grandiosa Basílica de San Pietro (no lugar da antiga e oscilante igreja), confiado por Giulio II a Donato Bramante, que concebeu a perfeita planta central como se vê no "Piano Pergamena", depois abandonada. O imenso templo acolheria a imponente sepultura em mármore que o papa encomendara naquele ano a Michelangelo, quarenta anos depois instalada na igreja de San Pietro in Vincoli, em versão reduzida, tendo ao centro o célebre Moisés.

Contrário a usar o apartamento de seu predecessor Borgia, Giulio II confiou a Rafael a renovação completa de aposentos, já em grande parte decorados com afrescos. A prodigiosa empresa de Rafael com seus numerosos assistentes iniciou-se com a *Stanza della Segnatura* que, entre 1509 e 1511, recebeu os afrescos com cenas alusivas às categorias do saber.

A estreia de Rafael com esses afrescos representa um milagre da arte de todos os tempos. Nas cenas, especialmente na célebre *Scuola d'Atene* [Escola de Athena], reuniam-se a amplitude compositiva, o domínio do espaço, a naturalidade e a variedade expressiva das figuras, e a riqueza da gama cromática. Essa síntese utilizava, e ao mesmo tempo transcendia toda a precedente experiência artística da Itália Central.

Os aposentos seguintes também foram uma sequência de obras-primas, como *La cacciata di Eliodoro dal tempio* [A expulsão de Heliodoro do Templo], episódio tumultuado e violento, tendo ao centro uma fuga vertiginosa de cúpulas douradas; a *Liberazione di San Pietro dal cárcere* [Libertação de São Pedro da prisão], imediatamente admirada pela virtuosidade da presença simultânea de três fontes luminosas: natural, a lua; artificial, o fogo; e sobrenatural, o anjo; a *Messa di Bolsena* [Missa de Bolsena], onde coexistem o milagre, com o oficiante, e os fiéis e a reevocação, com o papa, os prelados da cúria e os cavalheiros do séquito esplendidamente vestidos. Com o *Incendio di Borgo* [Incêndio de Borgo], no terceiro aposento, para Leone X, Rafael entra numa fase movimentada e grandiosa, que traz consigo as premissas do "Maneirismo", desenvolvido em pintura por seus assistentes depois de sua morte prematura em 1520.

Numa conjuntura que tem a ver com o milagroso, entre 1508 e 1512 Michelangelo pintara para Giulio II o teto da Capela Sistina com *Storie bibliche* [Histórias bíblicas] da Criação do Mundo à Geração de Cristo, e mostrara aos pintores um novo caminho, com figuras e cenas de grande força, e esplêndido cromatismo. Os jovens florentinos Rosso (1494-1540) e Pontormo (1494-1557) ficaram impressionados com esta visão e, juntamente com o sienense Domenico Beccafumi (1486-1551), deram início ao lado bizarro e sulfúrico da pintura de "maneira", impregnado de extravagância e dificuldades.

Em Florença, controlada pelos papas Medici, Michelangelo criara, entre 1520 e 1534, a Capela dos Medici, com as tumbas de mármore de Lorenzo e Giuliano acompanhadas por estátuas de inédita inquietude e fascínio: *Notte* e o *Giorno*, *Aurora* e o *Crepuscolo* [Noite e o Dia, Aurora e o Crepúsculo]. Quando a república florentina caiu, em 1530, apesar do reforço das fortificações executadas sob orientação do próprio Michelangelo, e retornou o domínio dos Medici, Buonarroti transferiu-se para Roma para não mais voltar.

Outra onda de fervorosa imitação de sua pintura partiria do imenso *Giudizio Universale* [Juízo final] na Capela Sistina (1536-1541), arquitetura de corpos ressurretos para a salvação ou para a condenação num céu ultramarino dominado pelo Cristo Juiz, irado e misericordioso. Florentinos como Giorgio Vasari e Francesco Salviati (c. 1510-c. 1563) ficaram fulminados, enquanto na corte dos Medici, Agnolo Bronzino (1503-1572) elaborava um estilo pessoal esmaltado e glacial, de suprema elegância.

AS CORTES EMILIANAS

No cruzamento dos âmbitos pictóricos de Mantegna, dos venezianos e de Leonardo, aberta às novidades de proveniência romana, Parma ofereceu o cenário para o assombroso talento de Correggio (1489-1534), autor de prodigiosos afrescos na Igreja San Giovanni Battista e na comuna de Fontanellato, assim como solenes e ternos retábulos de altar. Sábios olhares perspectivos propõem motivos de ilusionismo, a cor luminosa e a plástica modulada pela luz estão a serviço de imagens frequentemente trepidantes de emoções e afetos.

Seu mais dotado aluno, Parmigianino (1503-1540) – cuja maestria se impõe na Igreja de Santa Maria della Steccata, em Parma – privilegiou toques elegantes e até mesmo sofisticados, especialmente na rarefeita e imóvel beleza dos retratos. Na Galleria degli Uffizi, *Madonna dal collo lungo* [Madona com longo pescoço] (1534-1540) representa o ápice de pesquisa inovadora em direção a proporções alongadas e detalhes de inquieto e paradoxal refinamento, a ser relacionada com a boataria, já circulante na sua época, de sua desastrosa paixão pela alquimia.

Em Ferrara, sob Alfonso I (protetor da cultura e apaixonado por metalurgia) e Ercole II d'Este (1508-1559), a elaboração de uma via original ao Renascimento maduro favoreceu a criação de locais de suprema elegância, como os "camerini" ducais de pintura e de escultura, a seguir dispersos. Um protagonista da corte estense foi Dosso Dossi (c. 1490-1542) (com o irmão Battista (c. 1517-1548)), autor de soturnos e cerebrais retratos, mas também de cenas de gênero com jogadores, ciganos e bufões a exemplo da pintura do norte da Europa, além de complexas alegorias de inspiração mitológica e de personagens da poesia de Ludovico Ariosto (1474-1533): quadros dos anos 1520, como *Giove che dipinge farfalle* [Júpiter que pinta borboletas], no Castelo de Wawel, em Cracóvia, e *Melissa,* na Galleria Borghese de Roma, exemplificam sua veia de sonhadora cultura humanista. Ainda nos primeiros trinta anos do século XVI, pintou, em Bolonha e Ferrara, Ludovico Mazzolino (c. 1480-c. 1528/1530), cujos temas sacros aproximam-no de criações de tipo rafaelesco em cenas apinhadas e turbulentas, enriquecidas por citações de caráter arqueológico.

Maior aptidão para absorver influências diversas – dos venezianos, dos Cremonesi, de Rafael e seguidores – demonstrou em sua longa vida Benvenuto Tisi, il Garofalo (c. 1481 - 1559).

VENEZA

No século XVI, Veneza conhece uma ascensão vertiginosa das artes, em que a pintura, renovada por Bellini, apresenta-se como protagonista indiscutível, tocando vértices excelsos tanto nos temas sacros de todas as dimensões, quanto nas evocações de agradáveis mitologias profanas, nas cenas históricas e nos retratos.

Arquétipo ideal de todos foi Giorgione, de vida breve e misteriosa, ao qual se devem baluartes da pintura como *Pala di Castelfranco* [Altar de Castelfranco] (1502), *Tre filosofi* [Três filósofos] (1505), *Venere dormiente* [Vênus Adormecida] (1508) e principalmente a enigmática *Tempesta* [Tempestade] (c. 1508), prova de fogo de numerosos intérpretes: quadros em que a harmonia da figura humana coincide com um senso inovador e lírico da paisagem, imerso numa luz dourada que funde as cores com efeitos tonais. A difusão no Vêneto continental das criações de seu mestre Bellini, combinadas com o sentimento de natureza de Giorgione, foi feita por Cima da Conegliano (c. 1459 - c. 1517/1518), conhecido por seus temas sacros – especialmente Madonas – de pacífica solenidade.

Um dos pintores mais extraordinários (a nosso ver) desse período da pintura veneziana dominada por Ticiano foi Lorenzo Lotto (c. 1480-c. 1556), alquimista da cor, da qual soube tirar brilhos encantados, em composições plenas de afetos vívidos e singulares, como *Pala di San Bernardino,* em Bérgamo (1521), ou *Annunciazione* [Anunciação],em Recanati (1534).

Coube a Ticiano Vecellio levar a pintura veneziana a níveis de notoriedade europeia, numa longa vida marcada pelo seu impressionante *cursus honorum* de "pintor da Sereníssima", com auge na atividade para Carlo V (que o nomeou conde palatino) e para o espanhol Filippo II (1527-1598). Próximo a Giorgione na juventude, a ponto de pintarem alguns quadros em colaboração ou mesmo alternando-se entre um e outro, forjou o próprio estilo, exaltando a individualidade psicológica nos retratos (como, por exemplo, *Pietro Aretino* e *Paolo III* [Pietro Arentino e PauloIII]), a sensualidade da beleza feminina (pensemos em *L'Amor Sacro e l'Amor* Profano [Amor sagrado e Amor profano], de 1514; em *Flora,* de 1515; em *Venere di Urbino* [Vênus de Urbino], de 1538; em *Danae,* de 1545), a magnificência do poder (com *Ritratto di Carlo V a cavallo* [Retrato de Carlos V a cavalo], no Museu do Prado, 1548, serve como paradigma), a glória do sagrado, em retábulos como *Assunta dei Frari*, a alegria pagã no *Baccanale degli Andrii* [Bacanal de Andrii], encomendado pelos Este. Numa de suas últimas obras, *Pietà* (1576), a forma surge dissolvida num tumulto patético de pinceladas, numa atmosfera trágica e noturna. Já nos últimos anos de sua vida, tinham-se afirmado Veronese e Tintoretto (c. 1519 - 1594): o primeiro, feliz e dotado narrador de histórias sacras e profanas (pensemos nas cenas evangélicas), autor de afrescos que embelezam as *Villas* de Andrea Palladio (1508-1580); o segundo, grande retratista da nobreza veneziana, mas também responsável por composições apinhadas e vertiginosas, acima de todas, *Paradiso* [Paraíso], no Palazzo Ducale de Veneza (1588).

Ao lado da altissonante e às vezes áulica pintura dos mestres venezianos, havia a pintura de Jacopo Bassano (c.1510/1515-1592), com seus filhos Francesco (1549 1592) e Leandro (1557 - 1622), cuja adesão a um gosto de ascendência flamenga para a vida cotidiana exprime-se em ambientações domésticas ou rurais descritas com cuidado, inclusive os animais.

OS CENTROS LOMBARDOS

Uma grande história artística desenvolvia-se, em pleno século XVI, na parte continental do domínio veneziano. Alessandro Bonvicino, dito il Moretto (c. 1490-1554), sensível a temas da contrarreforma a ponto de introduzir em seu sereno estilo veneziano argumentos sacros impregnados de grande agonia; Giovanni Girolamo Savoldo (c.1480-depois de 1548) depois de 1548), com sua abordagem naturalista, permeada de efeitos luminosos; Girolamo Romanino (1485-1566), com a narrativa animada e comunicativa de seus afrescos, formam a tríade dos grandes de Bréscia, ativos em diversas cidades do norte, disseminando uma linguagem artística cotidiana, próxima às pessoas, que corresponde às exigências de renovação no sentimento religioso. Desse *humus* naturalista de origens locais e profundas, fecundado por Leonardo e por Lotto, teria se originado a revolução, não apenas luminosa, da pintura de Caravaggio (1571-1610).

FLORENÇA

Renascimento em Florença

Alessandro Delpriori

Segundo o pintor, historiador e biógrafo de artistas Giorgio Vasari (1511-1574), Deus tinha um projeto bem definido ao distribuir a Arte sobre a Terra: escolhera Florença e o Renascimento para torná-lo evidente e levá-lo a término, doando à cidade os melhores intérpretes possíveis. É o que o autor escreve no prefácio de sua colossal obra literária dedicada a contar as vidas dos maiores artistas italianos da Baixa Idade Média até a idade contemporânea a ele, destacando como "os artífices das artes do desenho [...] foram quase todos toscanos, e a maior parte [...] de Florença". Um projeto que lhe deu muito trabalho durante o período em que escreveu o texto, pois precisou justificar o papel predominante que Roma assumiu no século XVI, combater a efetiva grandeza dos venezianos e o levou a criações ainda hoje asperamente debatidas, como o presumido aprendizado de Rafael (1483-1520) (da região Marche) com Perugino (c. 1446/1450-1523), pintor da Umbria, que tinha atelier em Florença.

Aqui não é o melhor fórum para debater essa antiga questão, mas o fato é que por muito tempo a história da arte italiana coincidiu quase inteiramente com a história da arte de Florença e, por extensão, com a da Toscana.

Hoje, o panorama é muito mais articulado e esta mostra, construída como uma viagem pela Itália dos séculos XV e XVI, é fruto da evolução dos estudos. Porém, não há dúvidas de que ainda hoje, quando se fala de Renascimento, intrinsecamente se fala sempre um pouco de Florença.

Filippo Brunelleschi
(Florença, Itália, 1377-1446)

Duomo di Santa Maria del Fiore, 1418-1434
[Domo de Santa Maria del Fiore]

©Antonio Quattrone

Tradicionalmente, considera-se como data emblemática para o início do Renascimento o ano de 1401, ano em que se instituiu o famoso concurso para a porta norte do Battistero di San Giovanni, certame do qual participaram todos os maiores artistas daquele tempo, de Pietro Lamberti (c. 1370-1451) a Francesco di Valdambrino (1363-1435) e Jacopo della Quercia (1374-1438), mas que foram vencidos por Lorenzo Ghiberti (1378-1455), que recebeu o primeiro lugar, superando Filippo Brunelleschi (1377-1446) na final. As placas apresentadas por estes dois artistas chegaram até nós e estão habitualmente expostas em Florença no Museo Nazionale del Bargello. Ainda hoje impressionam pelas novidades contidas nelas: o estudo da forma no espaço, os movimentos das figuras e principalmente a extraordinária força clássica que Ghiberti explicita no busto de Isaac e que Brunelleschi, ao contrário, insere na citação do *Ragazzo com una spina* [Rapaz com um espinho]. A relação com o antigo, exemplo de escultura e mais em geral de toda a cultura clássica, é uma constante do desenvolvimento artístico em Florença durante o Renascimento e vive nessas duas pequenas joias seu momento primeiro e, talvez por isto, mais emocionante.

Não é por acaso que naqueles anos o *podestà* de Florença fosse Coluccio Salutati (1331-1406), homem culto e político, que incentivou muito os estudos humanistas na cidade, num momento em que começava a surgir a ideia de Florença como nova Atenas e nova Roma.

Não é por acaso que no início de nossa viagem encontramos duas placas de bronze - já está claro que o que assinalou a verdadeira mudança das formas góticas e trezentistas das obras de arte não foi a pintura (que no início do século ainda era pesadamente amparada na tradição neo *Giottesca*), mas a escultura e, em particular, a escultura, que floresceu nas oficinas da Igreja de Orsanmichele e do Duomo. Nessas esculturas vê-se claramente a passagem a um mundo novo, de contida força clássica, de comedida elegância e, ao mesmo tempo, atento à realidade, à representação do verdadeiro. Nesse mundo forma-se Donatello (c. 1386-1466), que juntamente com Ghiberti e Brunelleschi pode ser considerado um dos pais da Renascença.

Em 1417, Donatello esculpiu o *San Giorgio,* destinado a ornamentar um dos nichos do perímetro externo de Orsanmichele, uma extraordinária figura de herói antigo, elogiada por Michelangelo (1475-1564), que mudou para sempre a relação espacial da figura dentro de um nicho. Em sua base Donatello usou pela primeira vez a técnica do relevo plano, que depois veio a se tornar uma de suas características. Trata-se de um relevo baixíssimo, que transcreve fisicamente em escultura características bidimensionais que são típicas da pintura e que dali em diante revolucionaria o modo de entender o espaço interno numa imagem. Na história de San Giorgio que mata o dragão, Donatello esculpe uma arquitetura em perspectiva, utilizando regras matemáticas que Filippo Brunelleschi já havia experimentado e que serão a base de toda a produção artística em Florença, e não apenas naquele momento, do século XV. Ele o fez antecipando em anos obras semelhantes de Masaccio (1401-1428) ou do Fra' Angelico (1395-1455).

Na escultura de Donatello, além da nova consciência do espaço e do movimento das formas, vê-se uma atenção inédita na caracterização dos personagens: expressões vivas são descritas nos rostos num esforço de verossimilhança que será mais uma vez fundamental para os pintores e que aparece exasperada mais tarde em suas obras, até a magnífica e última *Maddalena Penitente* [Madalena Penitente] do Museo dell'Opera del Duomo e no *San Giovanni* em madeira de Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza.A obra está presente na mostra graças a uma réplica, provavelmente autêntica, conservada no Museo Civico de Casale Monferrato, apresentada aqui pela primeira vez depois da análise preventiva para restauro que se espera possa revelar a qualidade da cobertura policromática. Mas se Donatello abre o caminho para a modernidade já no final da segunda década do século, é nos anos 1420 que o Renascimento tem sua mais plena epifania. Masaccio pinta o *Trittico San Giovenale* [Tríptico São Juvenal] Cascia, em Reggello, no início da década, seguido a breve distância pela *Sant'Anna Metterza* e pelos afrescos da Capela Brancacci de Santa Maria del Carmine, obras fundamentais para todos os pintores dos séculos XV e XVI em Florença - afrescos tão importantes que conseguiram "atordoar" toda uma geração de artistas e que foram considerados, dali em diante, como os modelos clássicos, pontos de referência. Uma fortuna que antes dele tiveram apenas as pinturas de Giotto (1267-1337) em Santa Croce.

Gentile da Fabriano, exemplo do tardogótico cortês elegante, também viveu em Florença entre 1420 e 1425. Natural da região Marche, formou-se provavelmente na Lombardia, mas se estabeleceu em Veneza, onde criou-se um autêntico movimento alternativo à linha pictórica florentina. A elegância, a riqueza exterior e o uso de uma técnica superrefinada, quase como se os painéis pintados fossem ourivesaria, fizeram dele o pintor mais famoso e requisitado da Itália. A sua *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos], pintada para Palla Strozzi, em 1423, agora nos Uffizi, é uma obra capital para todo o século XV italiano. Nela se funde a sua pesquisa pessoal de elegância com a nova necessidade de verossimilhança ditada pela reforma da arte que acontecia em Florença naqueles anos.

A presença de céu atmosférico nas predelas, em lugar do habitual e tradicional fundo dourado, demonstra a atenção de Gentile a essas exigências e podemos imaginar que seu encontro com Donatello e Masaccio tenha sido fundamental. A pequena e extraordinária *Madonna adorante il Bambino* [Madona adorando menino], presente na exposição, é um ótimo exemplo dessa passagem pela cidade. Na forma gótica, na profusão de ouro resplandecente e na transbordante perícia da execução, é possível ver como o Menino está deitado nos panos em perspectiva e como a Mãe o olha com uma sensibilidade emotiva que seria impensável sem o encontro com Florença.

É aqui que nasce o Renascimento como o imaginamos, com Masaccio e o jovem Fra' Angelico empenhados em pintar afrescos e painéis nas igrejas da cidade, com Donatello - que conclui em 1425 *San Ludovico* para Orsanmichele, uma escultura de qualidade impressionante, que desprende uma força quase viva -, e com Filippo Brunelleschi, que se prepara para construir sua obra-prima de arquitetura, que hoje é um dos símbolos da cidade, *Cupola del Duomo*. Levantar a *Cupola* não trazia apenas evidentes dificuldades técnicas, devido à amplitude da base, mas também representava o desafio à antiguidade, tornava-se o ponto de encontro entre a civilização clássica e seu modo de construir e a modernidade. Em Florença era possível reviver a antiga Roma. O método de construção com tijolos em espinha de peixe e uma dupla calota autoportante foi revolucionário, mas derivava do estudo de achados arqueológicos que o arquiteto escultor fez durante uma viagem à cidade dos papas.

Quando a *Cupola* estava quase pronta (a missa solene de desmobilização do canteiro de obras foi celebrada por Eugenio IV (1383-1447), em 1436), Cosimo de' Médici (1416-1469) voltou como Senhor de Florença e com ele se iniciou a dinastia mais famosa da Itália daquele tempo. Naqueles anos, o estudo humanista levara a Florença um grande número de literatos, filósofos e artistas, os mercadores tinham relações com todos os maiores centros comerciais da Europa e os banqueiros florentinos podiam financiar quase todas as famílias mais importantes da época. Nesse clima de euforia econômica e cultural, nas igrejas da cidade abram-se novos canteiros de obras e muitos artistas de várias partes da Itália foram chamados. Em 1438, Fra' Angelico, frade dominicano, trabalhou nos afrescos das celas e do convento de San Marco; em 1434, Paolo Uccello (1397-1475), virtuoso e exímio estudioso da perspectiva e da ótica, pintou o falso monumento a John Hackwood (c. 1320-1394), no Duomo; ainda em 1438, voltou a Florença Domenico Veneziano (1410-1461), em cujo retábulo de Santa Lucia de' Magnoli experimentou a construção de uma perspectiva perfeita, unida a um uso inédito da luz, altíssima e zenital, que impregna as cores e clareia as sombras, e faz com que as figuras pareçam esculturas de mármore. Uma tendência que Luciano Bellosi (1936-2011) chamou felizmente de Pintura de Luz e que caracteriza toda uma geração de pintores, entre os quais o jovem Filippo Lippi (c. 1406-1469) e o grande Piero della Francesca (1415-1492), extraordinário intérprete de um Renascimento matemático e que, saindo de Borgo San Sepolcro, viajou pela região Marche e pela Umbria, até fazer de Urbino e sua corte o espelho mais alto de seu percurso.

A riqueza dos mercados levou os mercadores florentinos a trabalhar cada vez mais frequentemente com Flandres e em geral com a Europa do norte. Por isso, é natural encontrar em Florença obras nórdicas, em particular holandesas, que, totalmente novas na técnica e na utilização da luz, conseguiram influenciar de forma marcante até os maiores pintores da época, como Filippo Lippi, o mais importante pintor na cidade na quinta década, em cuja pintura é possível ver a influência de Fra' Angelico e de Masaccio, a força de Donatello, mas também algumas criações de Luca della Robbia (1400-1482) e a luminosidade esmaltada da pintura flamenga.

Por esta descrição parece que a Florença daqueles anos era uma eterna corrida para a modernidade, em que os artistas e aqueles que encomendavam as obras tentavam se superar alternadamente em busca da novidade absoluta, mas não é assim. Nos mesmos anos era possível encontrar riquíssimos ateliers de pintores que trabalhavam para encomendas menos importantes, ou até mesmo de pouquíssima importância, como a pintura de hastes de bandeiras, douradura de móveis ou a policromia de esculturas em madeira ou gesso. Um desses ateliers pertencia a Neri di Bicci (1419-1491), cujos diários, que afortunadamente foram conservados, contam sua vida e sua atividade, transmitindo informações fundamentais para nós. Assim, no auge do fervor daqueles anos, no final da sexta década, Piero de' Medici, dito Gottoso (1416-1469), confiou os afrescos de seu Palazzo na Via Larga para Benozzo Gozzoli (1421-1497), florentino que antes havia migrado para Roma com Fra' Angelico e depois se fixara na Umbria por muito tempo, a serviço dos franciscanos de Montefalco, e em San Gimignano, ou seja, no interior. Um pintor que na verdade, segundo a vontade de seu comitente, poderia retratar os membros da família e da corte, pintando uma espécie de alegoria do *Corteo dei Magi* [Cortejo dos Reis Magos], inspirado em Gentile da Fabriano.

Juntamente com a pintura de Benozzo, florescia uma cultura cada vez mais humanista, tanto que alguns anos antes, em 1454, Mino da Fiesole (1429-1484) esculpira um busto em mármore de Cosimo de' Medici, considerado o mais antigo retrato moderno em pedra, obra que afirma mais uma vez a importância dos modelos clássicos: e na corte dos Medici, Marsilio Ficino (1433-1499) inicia os seus estudos filosóficos, e seria uma das figuras-chave da cultura na cidade durante o governo de Lorenzo il Magnifico (1449-1492).

Nesse momento, trabalham Antonio (1429-1498) e Piero del Pollaiolo (1443-1496), a quem Piero de' Medici encomendou três grandes pinturas com as *Storie di Ercole* [Histórias de Hércules] destinadas a ornamentar as dependências de seu primogênito Lorenzo. As pinturas foram perdidas, mas restaram inúmeras réplicas e estampas que foram importantes para a circulação, não apenas na Itália, da cultura florentina da época. Pelo que sabemos, eram obras em que ficava claro o interesse, visível em muitas de suas obras mais importantes, pela anatomia e o corpo humano em movimento. Mais uma vez, Giorgio Vasari, escrevendo a biografia de Antonio, diz que ele "dissecou muitos corpos humanos para ver a anatomia por dentro", talvez um topos literário, mas

ANDREA DEL VERROCCHIO
(Florença, Itália, 1435 –
Veneza, Itália, 1488)

Incredulità di San Tommaso, c. 1466-1483
(A incredulidade de São Tomé.)

Escultura em bronze | bronze sculpture
Altura 241,0 cm (Cristo) e 203,0 cm (São Tomé)

Antonio Quattrone ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze.

que dá o sentido da assídua pesquisa da perfeição na representação da realidade e em particular do corpo humano, alinhada com a ideia do pintor como ente criador, típico da mais alta tradição neoplatônica, que em Florença naqueles anos tinha seu máximo desenvolvimento.

Em 1469, morre Piero il Gottoso, e a Signoria de Florença passa ao jovem Lorenzo, culto colecionador de antiguidades, refinado mecenas e educado na cultura humanista pelos preceptores Cristoforo Landino (1424-1498) e Marsilio Ficino. Nele, o ideal político inspirava-se na Roma de Cícero e em seu modo de ver a vida pública que devia ser separada da vida privada. Lorenzo, também autor literário, gostava de ter artistas como amigos, para esquecer, na companhia deles, as preocupações do governo: as poesias, os objetos preciosos e a conversa culta tornaram-se necessários para enfrentar os compromissos oficiais e a corte de Florença transformou-se num lugar de altíssima produção, onde eram possíveis influências diversas e intercâmbio de temas de poesia, filosofia e artes visuais.

Nesse clima desenvolveu-se a atividade de Andrea del Verrocchio (1435-1488), autêntico farol da arte florentina e toscana do último quarto do século. Por seu atelier passaram todos os maiores artistas da época, de Ghirlandaio (1449-1494) a Botticelli (1445-1510), Perugino, Cosimo Rosselli (1439-1507), Francesco Botticini (1446-1498) e Lorenzo di Credi (c. 1459-1537), mas principalmente Leonardo da Vinci (1452-1519) com quem teve uma relação muito estreita, colaborando até nas mesmas pinturas.

Pintor e escultor de qualidade extraordinária, ele concebeu seu círculo de alunos e colaboradores como uma Accademia, na qual o estudo da antiguidade era fundamental. As esculturas clássicas, mas também os novos modelos de Donatello e Desiderio da Settignano (c. 1428-1464), são pontos de referência a partir dos quais se produz uma escultura heroica, monumental nas formas e incisiva no estudo psicológico dos personagens. O retrato à antiga, muitas vezes de perfil, que representava heróis e personagens do mundo clássico, torna-se um objeto muito difundido na Florença da época, obras a que se dedicaram a maior parte dos escultores do momento, de Luca della Robbia a seus parentes Andrea e Giuliano, a Desiderio da Settignano, certamente o maior dos escultores de sua geração, cujo *Giulio Cesare* [Júlio César], agora no Louvre, é um dos mármores mais emocionantes do século XV. Esses objetos podiam ser concebidos para coleções particulares, mas também, acreditamos, para serem enviados como presentes a governantes próximos e distantes, sinal e símbolo da cultura florentina e da corte de Lorenzo.

Certamente, a este tipo pertencem os famosos bustos de heróis da antiguidade que Andrea del Verrocchio esculpiu para Mattia Corvino (1443-1490), rei da Hungria, muito ligado a Florença. Esses bustos (que Giorgio Vasari disse serem de bronze) não se conservaram, mas existe uma série de objetos muito semelhantes que podem dar uma ideia dessa produção. Um deles é o busto de Aníbal aqui exposto, uma obra refinadíssima em que o vigor do perfil é atenuado pelo leve relevo, que ainda lembra Donatello e Desiderio, e que define os cabelos e a decoração do elmo e da armadura até chegar na terrível medusa sobre o peito, que de certo modo antecipa algumas soluções que depois foram dadas por Leonardo da Vinci.

O aluno mais importante e talvez mais genial de Verrocchio foi o próprio Leonardo, que participou junto com o mestre da execução do *Battesimo di Cristo* [Batismo de Cristo] dos Uffizi. De sua poliédrica atividade de pintor, escultor, arquiteto e engenheiro já se escreveu demais, mas para nosso discurso é útil frisar as novidades mais importantes de sua atividade de pintor, a sua pesquisa do movimento dos corpos (também a partir da experiência de Pollaiolo), da caracterização psicológica dos personagens e do envolvimento atmosférico das formas que sanciona a superação teórica das regras da perspectiva, revertendo o ponto de vista do espectador que desse modo é projetado para dentro das pinturas. Uma ideia que torna suas pinturas vivas e que o coloca na conclusão

Domenico Ghirlandaio
(Florença, Toscana, Itália, 1449 – 94)

Nascita della Vergine,
Capela Tornabuoni, c. 1485-1490
[Nascimento da Virgem]
Afresco (detalhe)

Antonio Quattrone ©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Firenze.

da investigação mimética, percurso iniciado décadas antes com a atividade de Donatello e Masaccio.

Seu modo de conceber as imagens está na base dos processos artísticos seguintes e formará toda a geração de artistas que trabalharam em Florença (mas sabemos que também em Milão e no norte da Itália) entre os séculos XV e XVI. O próprio Rafael, de formação estritamente ligada a Urbino e racionalmente matemática, mudará de estilo após os anos florentinos e o encontro com Leonardo.

Ele partirá de Florença em 1482, enviado por Lorenzo il Magnifico, à corte de Ludovico il Moro (1452-1508), deixando incompleta a *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Reis Magos] encomendada para San Donato a Scopeto, uma pintura que nos mostra o uso sapiente do desenho, no qual diversas soluções se encontram no mesmo plano com a finalidade de sugerir ao olhar a melhor possibilidade de representação.

Alguns anos antes, em 1478, para Pierfrancesco di Piero de' Medici, primo do Magnifico, Sandro Botticelli, outro ícone indiscutível do Renascimento florentino, havia executado *Allegoria della Primavera*. Um quadro extraordinário, pintado com altíssimo grau de qualidade em toda a superfície, diretamente conectado à cultura humanista e fortemente ligado aos símbolos da família Medici. É uma alegoria de sua graça, de sua cultura

e, por outro lado, o tema da primavera como melhor estação da vida também está na base da mais importante e famosa poesia do próprio Lorenzo.

No mesmo período, Botticelli, que era considerado muito importante na cidade dedica-se à pintura *Venere* [Vênus] e *Madonna del Magnificat* [Madona Magnífica]. É o período mais importante de sua atividade, à qual remonta o afresco com são Jerônimo destinado à Igreja de Ognissanti e aqui excepcionalmente exposto. É uma pintura que faz par com outra obra análoga de Domenico Ghirlandaio e que demonstra como os dois pintores, que naquele período dividiam a ribalta da cidade, fossem na verdade muito próximos em seguir o exemplo do mestre e na recepção das novas tendências levadas à cidade pela fortuna e pela presença da pintura flamenga. De fato, não é por acaso que os Portinari, uma das principais famílias da cidade, encomendassem a Hugo van der Goes (c. 1430/1440-1482) um grande tríptico com portas móveis, de um tipo inédito para Florença, mas absolutamente comum além dos Alpes, para a Igreja de Sant'Egidio.

Entre os que mais sentiram a presença da pintura flamenga na cidade, a ponto de se tornar copista de algumas obras de Hans Memling (c. 1430/1440-1494), está Domenico Ghirlandaio, fundador de uma longeva e produtiva dinastia de artistas que chega até a segunda metade do século XVI. Aluno de Alessio Baldovinetti (1425 - 1499), mas que também passou pelo atelier de Verrocchio, ele era um dos artistas mais conhecidos da Florença da nona década do século. Apesar do prematuro desaparecimento, com apenas 45 anos em 1494, sua marca na arte Toscana de final de século foi importantíssima. Sua relação com o norte, a pintura brilhante e luminosa, como que entalhada em madeira, e o desenho sempre nítido até nos mínimos detalhes dos interiores e das paisagens, será ponto de referência para muitos artistas ativos na cidade até no século seguinte. Francesco Granacci (1469-1543), Piero di Cosimo (1462-1521) e Giuliano Bugiardini (1475-1577) pintariam substancialmente diferente sem o encontro com a arte de Domenico. Em seu atelier, talvez como jovem ajudante nos afrescos da Capela Tornabuoni em Santa Maria Novella (onde creio não seja possível reconhecê-lo), havia se formado como pintor o jovem Michelangelo Buonarroti e os reflexos dessa experiência, mesmo se à distância de algum tempo, podem ser vistos ainda claros em seu *Tondo Doni*, obra prima que pode ser datada no início de sua maturidade, em torno de 1507.

A relação de Ghirlandaio com a pintura nórdica e seu exemplo nesse sentido, também será acolhido, na virada do século, por Piero di Cosimo, aluno de Cosimo Rosselli, que participou com ele dos trabalhos na Capela Sistina, mas depois criou um estilo pessoal, atento à lição de Domenico e às novas tendências trazidas por Granacci (1469-1543) e pelo jovem Michelangelo. O pequeno painel, em coleção particular *Madonna col Bambino e San Giovannino* [Madona com Menino e jovem São João] representa perfeitamente seu estilo, com momentos de grande atenção à pintura florentina temperada por inserções de cultura nórdica, como a bela paisagem que se ergue ao fundo.

O rigor na perspectiva e a atenção para com os reflexos de iluminação de Ghirlandaio também são evidentes no retábulo exposto nesta mostra, proveniente do convento dos Gesuati em Pisa e agora no Museo Nazionale daquela cidade: uma *Sacra Conversazione* pintada de maneira paratática com ritmo pacato e cadenciado, mas perfeitamente paradigmática do percurso do pintor e de seu atelier naqueles anos.

Nos anos 1480, no momento de máxima grandeza da Signoria de Lorenzo, o Magnifico, começa uma autêntica diáspora dos artistas florentinos. Leonardo vai para Milão, o arquiteto, marceneiro e escultor Giuliano da Maiano (1432-1490) irá para Nápoles, Ghirlandaio, o velho Cosimo Rosselli e Sandro Botticelli (com uma farta turma de ajudantes) foram para a corte papal de Sisto IV (1414-1486) para participar da primeira fase da decoração da Capela Sistina, Andrea del Verrocchio foi para Veneza para fundir o monumento equestre de Bartolomeo Colleoni (1400-1475) e ali morreu em 1488.

A ausência de todos, ou quase todos, artistas florentinos abre espaço para forasteiros na cidade, de modo que o umbro Perugino (que, no entanto frequentara o atelier de Verrocchio) e o cortonese Luca Signorelli (1445-1523) trabalham para os Medici e para Florença. Ali nascem autênticas obras primas, como o refinadíssimo *Apollo e Marsia* (ou *Dafni*) de Piero Vannucci, agora no Louvre, ou a *Educazione di Pan* [Educação de Pan] de Signorelli, perdido durante o bombardeio dos Staalichte Museen de Berlim na segunda guerra mundial.

Podemos verificar a grandeza dos artistas florentinos pela difusão de sua fama (e, portanto, de sua atividade) mesmo fora da Toscana, mas por trás desta informação está o germe da crise da Signoria florentina, o reinado dos Medici estava destinado a ter uma brusca interrupção depois da morte de Lorenzo, que aconteceu em 1492. É o mesmo ano em que o genovês Cristóvão Colombo (1451-1506) encontra a América para os reis da Espanha, abrindo uma nova fase política, social e cultural que alcançará toda a Europa. A data é sintomática porque, na verdade, fecha o século XV e abre as portas para um novo modo de ver o mundo (e também a cultura e a arte) que se espalhará por todo o século seguinte.

Em Florença, o povo se dirige confiante ao pregador Girolamo Savoranola (1452-1498), frade dominicano do convento de San Marco que trouxera para a cidade uma onda de medo apocalíptico e uma pesada nova espiritualidade. Na mostra, está significativamente presente o seu retrato pintado por Fra' Bartolomeo (1472-1517), pintor que conseguiu passar incólume o momento de crise e estava entre os mais significativos de sua época. O frade foi *podestà* da nova República Florentina até 1498 quando foi queimado na fogueira. Seus quatro anos de poder, porém, trouxeram profundas mudanças no panorama artístico da cidade, a riqueza e a luz ofuscante das cores berrantes e do ouro, até então difundidas na grande maioria das encomendas importantes da cidade, dão lugar a uma visão mais íntima e quase apagada, influenciando todo um grupo de artistas. Piero di Cosimo, Perugino e Filippino Lippi mudam a maneira de pintar como se suas figuras se envolvessem de misticismo.

O artista que mais do que todos sentiu a mudança da situação foi, sem dúvida, Sandro Botticelli. Apesar de não ter abandonado a pintura alegórica que o fez grande e famoso na primeira fase de sua carreira, alterou seu estilo para ideias não mais míticas e orgulhosamente clássicas, mas quase apocalípticas e visionárias. A *Annunciazione* [Anunciação] exposta pela primeira vez nesta mostra é um de suas últimas obras, inédita e belíssima: o tema sacro, dos mais habituais, não se distancia da iconografia normal, mas os grandes campos acromáticos da arquitetura e as delicadas, mas quase etéreas figuras de fundo, falam uma nova linguagem, madura e ao mesmo tempo consciente das novidades que pintores como Fra' Bartolomeo, Granacci e, dali a pouco, Rafael Sanzio, traziam com eles deixando o velho Botticelli às voltas com um mundo que de repente não existia mais.

A república de Piero Soderini (1450-1522), no poder depois de Savonarola, marca a superação da pesada herança do frade dominicano e o retorno a uma Florença mais pacifica, orgulhosa de sua grandeza. O *podestà*, em 1503, transfere-se para o Palazzo della Signoria, que se torna símbolo da própria República e encomenda a Filippino Lippi o retábulo do altar da Sala del Maggior Consiglio (que o pintor, porém, nunca começou) e a Michelangelo uma escultura grandiosa, o *David* (na verdade, já encomendado em 1501) que seria erguido na frente do palácio e que era o símbolo da cidade e de sua força. A escultura já estava quase pronta em 1503 e foi colocada em sua posição no início do ano seguinte. Florença, seu caráter clássico e a força de representação do corpo humano no ideal humanista estão representados nesta obra prima absoluta que ainda hoje é um dos símbolos mais conhecidos do Renascimento e da Itália em geral. No entanto, está claro que se trata de uma obra que traz consigo toda a crise daquele mundo. A força expressiva do rosto, de fato, quase bloqueada no instante de se mostrar indica a passagem para a *bella maniera* [bela maneira].

O ano seguinte, 1504, é uma data que sob certos aspectos marca uma época na história da arte. São encomendados para Michelangelo e para Leonardo

da Vinci dois grandes afrescos para a Sala dei Cinquecento do Palazzo della Signoria, sempre na ótica da celebração da grandeza de Florença por imagens. Trata-se das famosas batalhas de Cascina, para Michelangelo, e de Anghiari, para Leonardo. Pinturas que tiveram pouca sorte, mas que mesmo assim foram fundamentais para o desenvolvimento da arte de todo o século XVI.

Sua fama e sua importância foram logo notadas pelo jovem Rafael Sanzio, que deixa Urbino, sua cidade de origem, onde tinha um atelier já próspero, para se estabelecer em Florença em busca de uma atualização nas obras modernas dos dois grandes artistas ativos no Palazzo Vecchio. Entre 1504 e 1508, Sanzio trabalha na cidade para os mais importantes comitentes e se relaciona com todos os artistas mais importantes do momento. Sua maneira de desenhar se modifica após o contato com Leonardo, a influência de Perugino do início é substituída por uma construção de formas mais monumentais em estreita relação com Fra' Bartolomeo e com Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561), com quem desenvolveu uma sincera amizade. As figuras poderosas e os movimentos dos corpos de Michelangelo fascinaram-no tanto que suas figuras também se tornaram pesadas de vida e força; por exemplo: o Menino que se retorce no colo da mãe na chamada *Madonna Bridgewater*, agora em Edimburgo, deriva da análoga figura do *Tondo Taddei* de Michelangelo, no Museo del Bargello.

Exatamente na metade do percurso florentino de Rafael surge o *Cristo* aqui exposto, talvez a mais leonardesca de suas pinturas, onde o envolvimento atmosférico caro a Da Vinci se evidencia na construção do espaço de fundo e no ar que se percebe girar ao redor da figura. O desenho é mais suave e mesmo a monumentalidade atenuada deste busto seria impensável sem a proximidade dos pintores florentinos do início do século, como Mariotto Albertinelli (1474-1515) e, mais do que todos, Fra' Bartolomeo.

Porém, a verdadeira capital da arte italiana e talvez europeia naquele momento era a Roma de Giulio II (1443-1513), tanto que Rafael e Michelangelo foram chamados ao Vaticano para pintar as paredes dos novos locais de poder do papa, a Capela Sistina e as dependências do apartamento pontifício. Florença cede a primazia artística, mas continua a ser uma forja de gênios e artistas de importância fundamental. A bela maneira florentina elege como porta-bandeiras Andrea del Sarto (1486-1530), aquele que Vasari definiu "pintor sem erros", pela elegância das formas, a soberba perícia técnica, Jacopo Carucci, dito il Pontormo (1494-1557), e Rosso Fiorentino (1494-1540). Todos eles, partindo das experiências de Rafael, Fra' Bartolomeo e também de Ridolfo del Ghirlandaio construíram um modo de pintar que se afasta do altivo poderio romano, mesmo adotando os traços mais típicos da "terribilità" de Michelangelo. O uso fimbriado e líquido da cor, os vermelhos acesos e as fisionomias expressivas ao limite do grotesco, caracterizam a pintura desses grandes artistas que, cada um a seu modo, representam perfeitamente a crise do Renascimento e o fim do verdadeiro maneirismo. *Madonna col Bambino* de Pontormo aqui exposta pela primeira vez depois de apresentada na mostra (1935) sobre o pintor e sobre o maneirismo florentino, é um exemplo perfeito do que dissemos há pouco. O grupo sacro está dentro de uma cena que já rejeita qualquer regra de perspectiva, mas que vive num espaço visionário. As formas cheias e quase líquidas da Virgem se contrapõem ao corpo musculoso do Menino e às costas clássicas do personagem no fundo, uma relação que é a descrição da passagem do Renascimento classicista a um modo totalmente diverso de conceber a arte.

Paralelamente, em outras zonas da Toscana, em particular em Siena, acontece a mesma coisa. Domenico Beccafumi (1486-1551) encarna perfeitamente esse momento de passagem, assim como Sodoma (1477-1549), cuja *Morte di Lucrezia,* aqui exposta, é um dos exemplos mais interessantes em que se vê ainda a mais viva tradição de Leonardo.

Junto a ele, alguns anos mais jovem, está Agnolo Bronzino (1503-1572), que começou a pintar com Raffaellino del Garbo (c. 1466/1476-1524) e depois foi aluno e companheiro de Pontormo, tanto que suas obras juvenis podem ser confundidas com as do mestre. Seu percurso, porém, começa no momento do retorno dos Medici quando, depois dos gloriosos papados de Leone X (1475-1521) e Clemente VII (1478-1534), a família consegue recuperar um papel fundamental na política de Florença e da Itália. Bronzino é seu pintor de corte, uma corte que pretende emular a cultura do Magnifico, em que a poesia, a pintura e a escultura dialogam e se contrapõem em busca de qual arte deveria ter primazia. Bronzino participa desse debate de maneira completamente pessoal, inventando um novo modo de pintar, lenticular e atento ao detalhe, mas frio e quase distanciado. Seus retratos estão entre os maiores no gênero em todos os tempos, sua atenção pelo detalhe, o cuidado ao tratar as vestes e a sensação de rígida frieza dos rosados fazem com que seus retratos pareçam esculturas, ou melhor, porcelanas. *Ritratto di Dama* aqui exposta representa perfeitamente este aspecto e demonstra, no rosto alongado e velado por um leve halo avermelhado, a dívida para com o mestre.

Florença muda de aspecto, nos anos 1520 e 1530 os palácios são pintados e se iniciam novas obras, o próprio Michelangelo passa toda a terceira década do século na pátria, depois de terminar os trabalhos na Sistina e do longo parêntesis romano. A esse período, em que entre outros o escultor trabalha para San Lorenzo, remonta o grande estudo para uma fortificação aqui exposto, um desenho não "artístico", mas de engenharia e arquitetura, e que libera uma força extraordinária pelo valor evocativo do gênio total que o produziu.

São os últimos anos do Renascimento propriamente dito. Em 1527, a cavalgada de Carlo V (1500-1558) pela Itália, que terminou no famoso saque de Roma, acaba para sempre com a utopia da Signoria, a época de ouro da sociedade italiana acabou. O furor dos protestantes de além Alpes também ataca a igreja e se inicia um período que parece não dar qualquer ponto de referência. A arte também acusa o golpe, desmorona o sistema clássico e uma das obras primas absolutas da época, o *Giudizio Universale* [Juízo final] de Michelangelo, pintado na parede do altar da Capela Sistina na metade dos anos 1530 é o ponto alto dessa cultura, mas também é a sua negação. O corpo humano torna-se construção e a racionalidade neoplatônica desaparece de repente. Florença, já o Granducato di Toscana, porém, é capaz de se reinventar e com a era de Bronzino, de Allori (1535-1607) e depois dos pintores do *Studiolo*, inclusive Giorgio Vasari com quem começamos este texto, será capaz de criar outra história. Outra beleza.

A Virgem está sentada numa almofada dourada finamente trabalhada, como se fosse forrada por um tecido de damasco, vestida de vermelho e com um manto cuja cor azul se transforma em negro. As mãos estão cruzadas sobre o peito em ato de adoração do Menino que está deitado em seu colo, estendido sobre um pequeno lençol também dourado. O grupo se recorta contra um fundo criado por um pano estirado como se estivesse preso na moldura de madeira, decorado de ouro e de um esmalte vermelho. Toda a pintura é trabalhada em ouro pontilhado, grafiado ou entalhado. A superfície é tratada como se fosse ourivesaria, a ponto de dar à imagem uma consistência quase tátil. A doçura da Virgem, belíssima e quase etérea demais, é um dos traços típicos da pintura de Gentile que, neste caso, porém, demonstra ter aprendido a fundo a lição da perspectiva florentina e a interpretado em sentido pessoal. O ângulo perfeito dos pés do Menino, com o direito virado para nós, é digno do melhor Masaccio (1401-1428), e também o tecido sobre o qual está deitado Jesus, a forma como se dobra fisicamente em torno da coxa da Virgem, indica a mesma matriz. São os anos em que Gentile está em Florença, nos quais, por um lado, leva seu modo de conceber as imagens, impregnado de um fortíssimo naturalismo e de uma extraordinária elegância, como se vê, por exemplo, no leve pano transparente que cobre a intimidade de Jesus, mas, por outro, adere à nova espacialidade da pintura florentina.

Até mesmo a parte de trás, pintada em mosaico de mármore policromado, é uma demonstração de excelência do pintor, que torna as pedras realistas: uma homenagem à cultura humanista do século XV.

O pequeno quadro era provavelmente a parte central de um pequeno altar portátil que devia ter, dos lados, duas abas que se fechavam. Assim se explica também a rica decoração da parte de trás que evidentemente era para ser vista.

A obra estava em Pisa desde 1866, quando Cavalcaselle (1819-1897) a viu na coleção da Pia Casa della Misericordia e, desde 1949, faz parte do Museo Nazionale.

Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dito Gentile da Fabriano

(Fabriano, Itália, c. 1370
Roma, Itália, 1427)

Madonna dell'Umiltà, 1423-1425
[Virgem da Humildade]

têmpera, folhada a ouro sobre madeira
56,0 x 41,0 x 3,8 cm

Soprintendenza per i Beni Architettonici Paesaggistici, Storia, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Pisa i Livorno - Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

© Soprintendenza BAPSAE Fototeca, Pisa.
Concessão do Ministero per i Beni e le Attivita Culturali

Andrea di Michele di Francesco de' Cioni, dito Andrea del Verrocchio

(Florença, Itália, 1435 – Veneza, Itália, 1488)

Busto di Cristo, c. 1475

[Busto de Cristo]

terracota policromada

59,0 x 59,5 x 30,0 cm

Soprintendenza per i Beni Architettonici Paesaggistici, Storia, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Pisa i Livorno - Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

© Soprintendenza BAPSAE Fototeca, Pisa.
Concessão do Ministero per i Beni e le Attivita Culturali

A escultura em terracota policromada representa o busto de Cristo, frontal, mas com a cabeça levemente girada para a esquerda. A boca está semiaberta, como se o personagem estivesse para dizer alguma coisa, e a mão direita está apoiada no peito, para mostrar o estigma no centro. Jesus está usando a coroa de espinhos sobre os cabelos longos e encaracolados, caídos sobre as costas.

Na base do busto está trançada uma guirlanda, ao longo de toda a largura, que termina dos lados com duas cabeças aladas de anjos.

É um autêntico retrato de Cristo, um tipo de objeto que se difundiu muito rapidamente em Florença, e mais em geral na Toscana, na segunda metade do século XV e no início do século seguinte. O retrato de um homem ou de uma mulher não era apenas a sua imagem, mas uma maneira de exaltá-lo e torná-lo exemplar para os outros. Retratar Jesus como homem vivo e, portanto, não em *pietà* ou crucificado, significava exaltar sua humanidade e obviamente torná-lo o máximo exemplo a ser seguido. A escultura aqui exposta é um exemplar dessa maneira de conceber a imagem, e a boca aberta, como se Cristo estivesse falando, é a maneira de torná-lo vivo.

A terracota é de alta qualidade, a barba tem uma consistência tênue, quase pictórica, como se o autor recordasse Desiderio da Settignano (1428-1464), mas os cachos cheios e vigorosos dos cabelos, a estrutura fisionômica marcada e, principalmente, as cabeças dos anjos ao lado da base remetem a uma cultura mais avançada e madura. A proposta de atribuição a Andrea del Verrocchio justifica-se exatamente na observação destes detalhes. As cabeças dos anjos com as asas esculpidas nos mínimos detalhes, como se quisessem sair da escultura, têm a vitalidade e o vigor plástico que é típico do grande escultor florentino.

A escultura representa São João Batista de corpo inteiro, com longos cabelos encaracolados caindo sobre os ombros, uma barba densa e mal cuidada, e uma expressão grave e sisuda no rosto. O santo veste seu costumeiro atributo de pele de camelo, com pelagem acentuadamente emaranhada, sobre o qual um manto dourado é amarrado no ombro direito. Na mão esquerda, segura um pergaminho com os dizeres *Ecce A(gnus)*.

O santo é retratado numa pose muito natural, com a mão direita levantada em direção ao rosto e a expressão forçada de quem está a ponto de falar animadamente. Trata-se de um momento particular da produção de Donatello, que, naqueles anos (ao final da quarta década do século), abandonou progressivamente o clássico tradicional para interpretar também os sentimentos de espírito - uma ideia que o autor também persegue ao estudar a posição das pernas, que parecem caminhar, e do busto, levemente girado, como se o personagem estivesse num momento de arrebatamento por causa de um discurso animado.

O exemplar aqui exposto é a réplica perfeita da escultura entalhada em torno de 1438 para o altar da Confraternidade dos Florentinos na igreja franciscana Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza. A recente descoberta dessa escultura suscitou o debate sobre sua datação e sobre sua autoria. A restauração da policromia a que a obra será submetida ao voltar à Itália, após a mostra, pode vir a esclarecer alguns aspectos que hoje podem ser apenas parcialmente avaliados.

Existem muitas réplicas das obras de Donatello, de sua época, de seu atelier assinadas por ele – mas há outras executadas muito tempo depois. Ele era o escultor mais importante do Renascimento italiano e é normal que suas obras obtivessem fama. Neste caso, o fato de o exemplar de Casale Monferrato ser perfeitamente idêntico ao de Veneza, por ser feito de madeira (e não de terracota ou gesso) e também por sua alta qualidade, é possível considerar que seja substancialmente autêntico e que tenha saído do atelier de Donatello pouco depois da escultura veneziana.

Donato di Niccolò di Betto de' Bardi, dito Donatello (Réplica)

(Florença, Itália, c. 1386 - 1466)

San Giovanni Battista, século XV
(São João Batista)

madeira entalhada,
policromada e dourada
134,5 x 39,0 x 31,0 cm

Museo Civico e Gispoteca Bistolfi
Casale Monferrato, em comodato Falaguerra

© Loris Barbano Museo Civico e Gispoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Giorgio Vasari (1511-1574) informa, sobre a colocação original da obra, que esta deveria estar, em *pendant* com *San Girolamo* [São Jerônimo] de Ghirlandaio (1449-1494), na divisória da Igreja de Ognissanti, numa capela ao lado da porta que conduzia ao coro. A partir de 1564, com a demolição da divisória, ambos os afrescos foram removidos e colocados nas paredes da igreja, onde ainda podem ser vistos.

Vasari ainda conta sobre uma talvez legendária competição entre Botticelli e Ghirlandaio na execução das duas obras, interessante principalmente para a confirmação de uma estreita relação entre os dois afrescos. A cena representada por Botticelli está, realmente, em certa conexão com a representação de Ghirlandaio no *San Girolamo*. Como foi anotado justamente em diversos estudos, Filipepi descreve, com expressiva e minuciosa linguagem, a visão que Santo Agostinho teve no momento em que estava escrevendo a São Jerônimo, que, exatamente naquele instante, estava morrendo. O acontecimento foi transmitido por uma carta adulterada de Santo Agostinho, em que ele conta a São Ciríaco ter visto, naquele instante, uma luz muito intensa, ter sentido uma forte fragrância e ouvido, por fim, a voz de São Jerônimo. A forte luz diurna que atinge pela esquerda a vigorosa figura do santo (apesar de o relógio sobre a prateleira marcar uma hora antes do pôr do sol) e a postura profundamente estática de Agostinho confirmam uma plausível ligação iconográfica entre o afresco de Botticelli e o de Ghirlandaio.

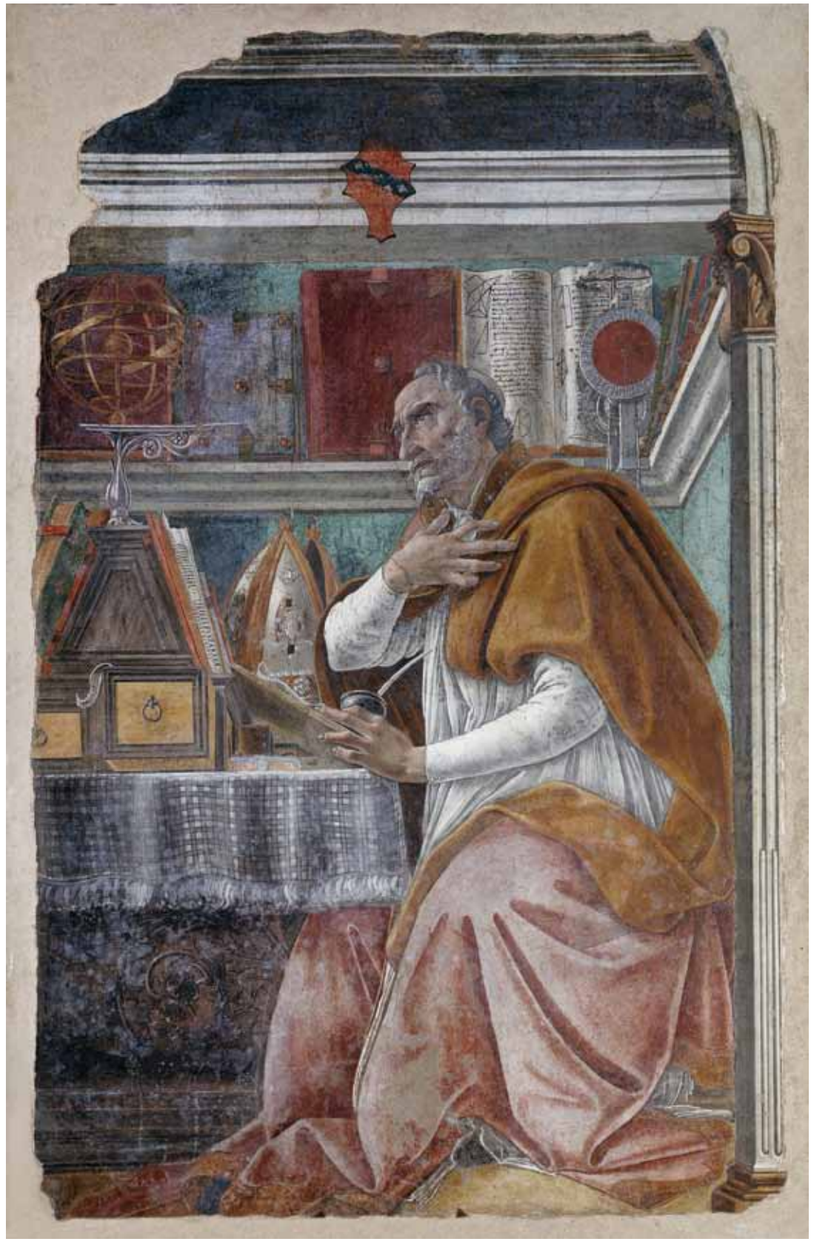
Provavelmente, a ligação entre as duas obras também seja cronológica; o manuscrito Anônimo Magliabechiano (c. 1540) afirma que os dois afrescos foram executados "ao mesmo tempo", e a eventual datação deve situar-se, segundo vários estudiosos, por volta de 1480: basta ver os pontos em comum entre *San Sisto II* da Capela Sistina com *Sant'Agostino* da Igreja de Ognissanti. A obra, como indica o brasão no alto, foi provavelmente encomendada pelos Vespucci.

Por fim, merece ser notada a curiosa frase que aparece na página esquerda do livro pintado no alto, à direita, onde se lê: "Onde está Fra' Martino? Fugiu. E para onde foi? Está fora da Porta al Prato".

ALESSANDRO DI MARIANO DI VANNI FILIPEPI, DITO SANDRO BOTTICELLI
(Florença, Itália, 1445 - 1510)
Sant'Agostino nello studio, 1480
[Santo Agostinho no estúdio]

afresco destacado
200,0 x 130,0 x 3,5 cm
Igreja de Ognissanti

© Antonio Quattrone, Soprintendenza Speciale per Il Patrimonio Storici Artistici e Etnoantropologici e per Il Polo Museale della Città di Firenze.



Domenico di Tommaso di Currado Bigordi, dito Il Ghirlandaio

(Florença, Itália, 1449 - 1494)

Sacra Conversazione, 1478-1479

(Sacra Conversação)

têmpera folheada a ouro sobre madeira

144,0 x 143,0 cm

Soprintendenza per i Beni Architettonici Paesaggistici, Storia, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Pisa i Livorno - Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

© Soprintendenza BAPSAE Fototeca, Pisa.
Concessão so Ministero per i Beni e le Attivita Culturali

A pintura provém do convento de São Jerônimo, em Pisa, e é provavelmente um dos dois quadros que Giorgio Vasari (1511-1574) recorda terem sido feitos por Ghirlandaio para os frades daquele convento.

É uma *Sacra Conversazione* pintada na mais estrita tradição renascentista, com a Virgem com o Menino no trono ao centro e um pequeno cortejo de santos: à esquerda, Catarina de Alexandria e Estêvão, à direita Lourenço e Doroteia. Os quatro personagens são mártires que se reconhece por seus habituais atributos iconográficos. Catarina segura com a mão direita a roda dentada, instrumento de seu suplício, enquanto Estêvão ainda traz na cabeça ferida as pedras que recordam sua lapidação. Na frente dele está Lourenço, outro santo diácono, vestido do mesmo modo, mas com cores invertidas e com a palma de seu martírio na mão, enquanto Doroteia pode ser reconhecida pela guirlanda que traz na cabeça.

A Virgem e o Menino são figuras típicas da produção de Domenico. Com sua forma – quase escultural –, criando uma espécie de pirâmide, o panejamento amassado e metálico, que lembra o trabalho de Verrocchio (1435-1488), o brilho da pele, com a luz que ilumina os traços suaves da Virgem, além do desenho nítido, esta é uma pintura típica de Ghirlandaio, fascinado pela pintura do norte da Europa, porém ainda não conquistado pelo esplendor brilhante do óleo.

A rígida composição da perspectiva também insere a pintura entre as obras genuinamente renascentistas; as figuras parecem justapostas, mas, na realidade, formam um pequeno semicírculo ao redor do trono central, com os dois diáconos ocupando posição honrosa. Os elementos arquitetônicos – sutis, mas presentes – como o pavimento de mármore marchetado, o trono decorado, a inclusão do frontão e a parede por trás das figuras demonstram a familiaridade do pintor com os modelos mais sublimes da tradição perspectiva florentina e têm ilustres precedentes, como o retábulo de Santa Lucia de' Magnoli, de Domenico Veneziano (1410-1461), ou o retábulo de San Marco, de Fra' Angelico (1395-1455).

O quadro representa a Virgem sentada no chão e posta numa paisagem do campo. Maria segura com a mão esquerda o Menino que se debruça para ir abraçar o pequeno São João que, deixando no chão a cruz feita com duas canas cruzadas, se volta para o priminho.

Trata-se de uma iconografia bastante singular, porque une a costumeira imagem da *Madonna dell'Umiltà* (a Virgem com o Filho sentados no chão e não sentados no trono) ao encontro de Jesus com o pequeno João. Uma imagem, portanto, que conta um momento familiar, quase íntimo, da brincadeira de duas crianças na presença da mãe. Por causa disso, e também devido às dimensões, pode ser que se trate de uma pintura destinada à contemplação privada, talvez dedicada a um altar doméstico ou que talvez pudesse ter sido o que hoje impropriamente chamamos de imagem de cabeceira.

É uma obra típica da produção de Piero di Cosimo: o panejamento suave e um pouco cheio, o rosado da pele brilhante (que certamente derivam de Ghirlandaio [1449-1494]), a fisionomia expressiva e quase melancólica do Menino e uma nota naturalista que relembra a pintura alemã, com as casas dependuradas na rocha, que servem de lateral esquerda, e a presença de dois pequenos personagens que galgam a estrada íngreme, são traços peculiares do estilo do pintor, nos quais é possível ver aquela "fantasia" que tanto havia romanceado Giorgio Vasari (1511-1574).

Muito bela é também a paisagem que se abre à direita, uma vastidão plácida que vai clareando em direção a um fundo salpicado de vegetação com pequenos realces em ouro. É um detalhe que ancora este quadro a uma datação relativamente próxima às obras da Capela Sistina, onde o pintor poderia ter visto este tipo de solução paisagística. O detalhe da casa sobre a rocha e em geral o tom cheio das figuras, porém, levam o quadro um pouco mais adiante, posssivelmente para a última década do século XV.

Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio, dito Piero di Cosimo

(Florença, Itália, 1462 - 1521)

Madonna con bambino e San Giovanni Battista, 1495
(Virgem com menino e São João Batista)

têmpera sobre madeira
62,0 x 46,5 cm

Coleção Enrico Frascione

© Coleção Enrico Frascione

Em 1759, Bottari (1689-1775) descreveu a pintura "numa capela privada do convento de San Marco de Florença", relatando sua proveniência original do Ospizio della Maddalena alle Caldine (local próximo a Florença, muito caro ao frade nos últimos anos de vida), de onde havia chegado com muitas outras obras do pintor (informações que, no entanto, não têm nenhuma confirmação). Depois de passar pela Accademia di Belle Arti, durante as supressões napoleônicas, em 1924 voltou para San Marco.

Reconhecida quase unanimemente como obra de Fra' Bartolomeu, a pintura tem uma versão mais antiga, com data talvez por volta de 1500, conservada sempre em San Marco, onde o pregador de Ferrara também está representado de perfil, mas com a cabeça coberta e sobre um fundo negro. O retrato aqui presente, de aspecto mais suave e esfumado com relação ao marcado realismo do primeiro, representa a efígie de Savonarola (1452-1498) sobre um fundo verde e com a cabeça descoberta; muito evidentes são os atributos de San Pietro Martire, com a ferida semicircular que sulca o crânio, fazendo o sangue escorrer copiosamente pela têmpora e por trás da orelha. Depois da última restauração, também surgiu o perfil apenas visível da espada com a qual os heréticos patarinos mataram Pedro em 1252. A representação de Savonarola, transfigurado na imagem do mártir Pedro (com a evidente intenção de aproximar o suplício dos dois dominicanos), é testemunho de uma radical necessidade de perpetuar sua memória e as virtudes (se bem que com uma visão mais aplacada e distanciada) também em anos distantes, quando já havia mudado nitidamente o clima político e cultural. A pintura pode ser datada por volta de 1509, quando Fra' Bartolomeo, depois de voltar de Veneza, trabalhava em obras como *Cambi*, para San Marco, pintura em que não faltam referências a este retrato. A figura de Pedro Mártir no retábulo de San Marco, suavemente envolta pela luz, constitui, dessa forma, um útil paralelo pictórico com a cabeça de Savonarola deste quadro.

Baccio della Porta, dito Fra' Bartolomeo

(Florença, Itália, 1472 - 1517)

Ritratto di Girolamo Savonarola in sembianze di San Pietro Martire, 1509
[Retrato de Savonarola com aparência de São Pedro Mártir]

têmpera sobre madeira

52,0 x 40,0 cm

Museo di San Marco, Florença

© Antonio Quattrone Soprintendenza Speciale per Il Patrimonio Storico, Artistico Ed Etnontropologico e per Il Polo Museale della Città di Firenze.

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli
(Florença, Itália, 1445 - 1510)

Annunciazione, c. 1500–1505
[Anunciação]

óleo sobre madeira
86,0 cm Ø

Coleção particular

© Coleção particular

Este *tondo* representa a *Annunciazione*: sob um pórtico externo à casa da Virgem, Maria está sentada num banco próximo à porta entreaberta. Com a cabeça baixa e as mãos sobre os joelhos, ela carrega uma expressão de doce melancolia, no momento da *Humiliatio*, quando aceita seu destino de mãe. Em frente a ela está Gabriel, vestido de branco, com as asas ainda elevadas e um lírio na mão esquerda. Sua mão direita gesticula como se ele estivesse proferindo as palavras "Ave-Maria".

Na paisagem ao fundo, à esquerda, há dois personagens menores: Rafael, outro arcanjo, que segura o pequeno Tobias pela mão, como na narrativa bíblica. Os dois, belíssimos em seu modo desenvolto de caminhar pela estrada branca, aparecem recortados contra uma paisagem do campo que desce em direção ao fundo em suaves colinas pintadas com um cuidado meticuloso, mesmo nos detalhes mais minúsculos.

A arquitetura da casa da Virgem é construída de maneira regular e pintada em blocos quase monocromáticos, que ressaltam ainda mais as cores vivas das figuras dentro das arcadas. As asas de Gabriel são notáveis.

A pintura é substancialmente inédita e é certamente a primeira vez que pode ser vista pelo público. Não se conhece ainda sua origem, mas o fato de ter sido executada num quadro redondo nos induz a pensar que se trata de uma obra destinada a uma residência privada. Não há dúvidas sobre a autoria da obra, que é plenamente atribuída a Sandro Botticelli.

A fisionomia da Virgem, com o rosto um pouco alongado e quase amaneirado pelo estilo de Botticelli, a posição programaticamente embaraçada do Arcanjo, contido pelos estreitos espaços do pórtico e os campos cinza átonos da casa, parecem indicar uma datação muito tardia, talvez já no novo século, quando o pintor também demonstrou, em suas pinturas, o fim da cultura quatrocentista do Renascimento e sua crise pessoal.

Esta pequena imagem representa o busto de Cristo, cortado singularmente na altura da virilha, seminu, com um manto vermelho que envolve o quadril e sobe ao redor de seu braço direito, elevado numa benção. A mão esquerda está apoiada no abdômen, com a clara intenção de deixar evidente o estigma. Jesus usa a coroa de espinhos sobre seus fartos cabelos castanhos encaracolados, e inclina levemente a cabeça para a esquerda, ampliando a compaixão estampada em seu olhar dócil.

A obra deve ter sido encomendada por um culto e refinado comitente, que queria essa encantadora imagem do Redentor para sua devoção pessoal. Rafael, mesmo em dimensões reduzidas, pintou uma figura de extraordinária fisicidade. O corpo modelado à perfeição é acariciado por uma luz quente, que marca as sombras com decisão e faz pensar que o personagem tenha sido retratado num movimento natural.

Observando as mãos e os cabelos, que foram pintados fio a fio, com um belo brilho dourado, percebe-se que o pintor havia mudado seu estilo depois dos poucos anos passados em Florença: mesmo com os ensinamentos fundamentais de Perugino, sente-se a proximidade com Fra' Bartolomeo (1472-1517) e Mariotto Albertinelli (1474-1515) na representação do tecido macio e pesado, como se fosse um elegante veludo. O desenho menos nítido do que o usual em Rafael deriva dos estudos que o artista fez sobre as obras de Leonardo da Vinci (1452-1519). E deve-se também a Leonardo a sensação de que a figura esteja sendo empurrada para fora, como se estivesse prestes a sair do quadro, uma solução que combina perfeitamente com o propósito do tema – a criação de um vínculo direto de Cristo com aquele que o venera.

Este é um tipo de obra bastante incomum na pintura italiana, mas muito frequente na produção flamenga e nórdica em geral. Por isso é possível que Rafael tenha se inspirado em um modelo proveniente do norte. Também chama a atenção o quanto a imagem de Jesus aqui se assemelha ao próprio Rafael.

Rafael [Raffaello Sanzio]

(Urbino, Itália, 1483 - Roma, Itália, 1520)

Cristo Benedicente, 1506

[Cristo Abençoando]

óleo sobre madeira

31,6 x 25,4 x 1,5 cm

Brescia Civici Musei d'Arte e Storia

© Archivio Fotografico, Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia.

Jacopo Carucci, dito Il Pontormo

(Empoli, Itália, 1494 - Florença, Itália, 1557)

Madonna con Bambino, 1510-1519
[Virgem com Menino]

óleo sobre madeira
123,0 x 105,0 cm

Coleção particular

© Coleção particular

A Virgem está sentada, com os joelhos levantados e as pernas cruzadas e segura na mão direita um livro aberto, também apoiado no chão. A mão esquerda está ao lado do corpo, como se estivesse pronta para segurar o Menino nu que está subindo no seu colo, enquanto a procura com o olhar voltado para cima. Em segundo plano, à direita, um pequeno São José está ocupado trabalhando, ajudado por outro jovem seminu e, por trás de um arco, outros dois personagens, habitantes da cidade que se abre ao fundo, observam.

Trata-se de um quadro de extraordinária beleza, no qual o vermelho vivo da veste da Virgem serve de contraponto ao tom mais escuro de toda a composição; o Menino com o corpo muito musculoso, a pequena figura do rapaz que ajuda São José, e também diminutos detalhes, como as mãos do Santo trabalhador, lembram o exemplo de Michelangelo (1475-1564), ponto de referência nunca ocultado por Pontormo. A paisagem é muito evocativa, descrita com um horizonte muito alto e um céu escuro, colorido por uma camada fina, quente e marrom, representando a luz do pôr do sol. Os detalhes de estilo, muito próximos aos da *Deposizione* [Deposição], em Santa Felicità, sugerem uma datação em torno de 1510 e 1519.

Madonna con Bambino, de Pontormo, é provavelmente o quadro mais copiado do século XVI florentino (senão italiano): contam-se mais de vinte versões de qualidade e épocas diferentes. Pelo que diz Vasari (1511-1574), o original tinha sido feito pelo pintor para um pedreiro, chamado Rossino, que tinha reformado sua casa e, somente num segundo momento, entrou para a coleção de Ottaviano de' Medici (1484-1546), cuja casa era frequentada por vários artistas que tiveram possibilidade de copiá-la.

A pintura foi considerada perdida, e todas as versões existentes como cópias. Fidedignamente, porém, Roberto Longhi (1890-1970), no início dos anos 1950, apontou a presente obra como autêntica e como, provavelmente, a original. Assim foi exposta, em 1952, e, em 1956, em duas importantes mostras sobre o Maneirismo italiano.

A pintura conta a morte de Lucrécia, heroína da antiguidade clássica que, pelo que narra Tito Lívio, tirou sua vida por ter sido ultrajada em sua honra de mulher casada, obrigada a trair o marido Colatino com Sesto Tarquínio, filho do então rei de Roma Tarquínio, o Soberbo, o último antes da República. O fato aconteceu, sempre segundo a história, debaixo dos olhos do marido e de outros homens.

O fato é contado no estreito espaço da pintura que coloca a mulher em primeiro plano, no centro, um instante antes de apunhalar o peito, depois de ter aberto a veste sob a qual escondia o punhal. Atrás dela, em poses exaltadas, estão três homens que assistem, inertes, ao suicídio.

A pintura é inédita, mas a atribuição parece efetivamente óbvia, vista a absoluta proximidade com as melhores pinturas da maturidade do pintor. Típica é a cor do rosado da pele, come se fosse metálico, o cuidado com o panejamento pesado das dobras da veste da mulher unido à sensibilidade pelas transparências do véu interno. Congruente com o estilo de Sodoma é também a expressividade do homem à direita e a execução quase clássica de seu perfil, que relembra, mesmo numa fase tardia como esta, um certo naturalismo, que poderia ser lombardo.

O tema é um dos mais caros ao pintor, tanto que é documentado um quadro com a morte de Lucrécia (aliás, com Lucrécia nua), que o pintor doou, em 1517, ao papa Leone X (1475-1521), através de Agostino Chigi (1466-1520). Esse quadro é recordado por Vasari (1511 - 1574) e também foi elogiado pelo literato Eurialo d' Ascoli (?), e ainda citado por Pietro Aretino (1492-1556) numa carta de 1545. Não sabemos qual, entre as versões que chegaram até nós, seria aquela destinada ao papa, talvez a de Budapeste. A versão aqui apresentada é muito próxima a um quadro de mesma iconografia conservado na Galleria Sabauda, mas é mais distante pelo estilo, que parece ser certamente mais tardio. É possível identificá-lo como o quadro como uma "Lucrécia romana" presente no atelier do artista na época da sua morte.

Giovanni Antonio Bazzi, dito Il Sodoma

(Vercelli, Itália, 1477 - Siena, Itália, 1549)

Morte di Lucrezia, 1525-1530
[Morte de Lucrecia]

óleo sobre madeira
105,5 x 74,5 cm

Coleção particular

© Coleção particular

O quadro provém do Palazzo Farnese, em Roma, onde não tem uma atribuição em particular. Chegou a Nápoles em 1734, juntamente com toda a coleção Farnese, depois da subida ao trono de Carlos de Borbón (1716 - 1788). Inicialmente atribuído à escola de Leonardo, num inventário de 1799, já em 1832 foi atribuído a Agnolo Bronzino. A partir dos primeiros anos do século XX, o retrato foi recolocado na escola de Pontormo (1494-1557), enquanto estudos mais recentes conduzem ao florentino Domenico Puligo (1492-1527), pintor formado nos moldes de Andrea del Sarto (1486-1530), também influenciado por Rosso (1494-1540) e pelo próprio Pontormo. Os últimos estudos, colocando a pintura em área florentina com uma datação não superior a 1525-1530, confirmam uma atribuição a Bronzino, conduzindo o retrato ao início da carreira do artista, no período de colaboração com o mestre Pontormo.

Nada se sabe sobre a dama representada a meio busto, mas o cuidado ao delinear seu rosto e sua caracterização confirmam que deveria se tratar de um retrato. Penteada segundo a moda de Florença da época, a jovem tem os cabelos coroados por um rico diadema de pérolas. Voltada levemente em três quartos, enquanto dirige o olhar para o espectador, a jovem veste uma típica roupa florentina com decote amplo e vistosas mangas bufantes; traz no pescoço um duplo fio de pérolas e nas mãos um pequeno Livro de Horas vermelho, para recitar as preces.

A descrição minuciosa dos particulares que caracterizam a imagem da dama e um certo cuidado com o desenho são testemunhos diretos de elementos peculiares da sucessiva atividade retratista de Bronzino, campeão indiscutível desse gênero na Florença quinhentista de Cosimo I (1519-1574).

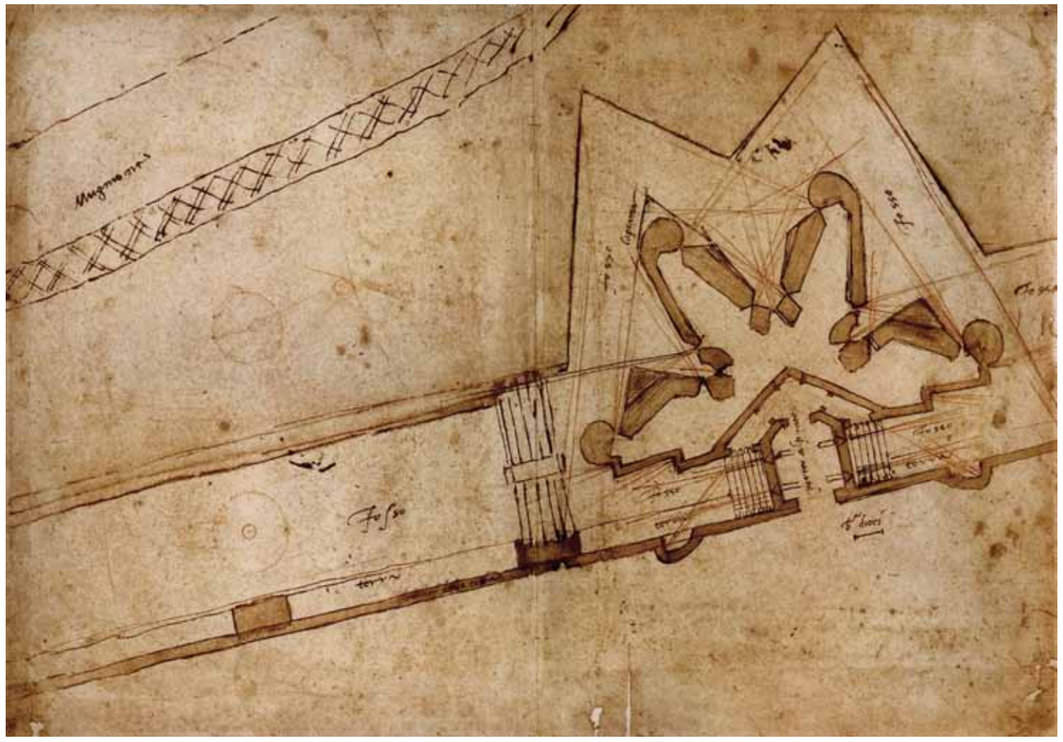
AGNOLO DI COSIMO DI MARIANO,
DITO IL BRONZINO
(Florença, Itália, 1503 - 1572)

Ritratto di dama, 1525-1530
(Retrato de dama)

óleo sobre madeira
68,0 x 49,0 cm

Museo Nazionale di Capodimonte

© Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per Il Polo Museale della Città di Napoli.



MICHELANGELO BUONARROTI
(Caprese, Itália, 1475 - Roma, Itália, 1564)

Studio di fortificazione per la porta al Prato di Ognissanti, c. 1529-1530
(Estudo de fortificação para porta al Prato di Ognissanti)

lápis, bico de pena e aquarela sobre papel
38,8 x 55,8 cm

Casa Buonarroti

© Casa Buonarroti, Florença.

No início de 1529, o papa Medici, Clemente VII (1478-1534), estava começando a preparar, ajudado pelo exército imperial, o retorno a Florença de sua família, expulsa pelos partidários da República, em 17 de maio de 1527. A República decidiu se defender quando a preocupante notícia chegou à cidade, nos primeiros meses do mesmo ano.

Para completar as obras de defesa da cidade (as existentes eram fortificações incompletas, iniciadas pelos próprios Medici, em 1526) foi constituído o comitê dos "Nove della Milizia". Michelangelo logo foi chamado para fazer parte dele, sendo nomeado "governador e procurador geral das fortificações".

Buonarroti, particularmente envolvido nesse empreendimento e imensamente grato pelo encargo, logo começou a estudar complexas providências para melhorar a defesa dos portões da fortificação. Os projetos de Michelangelo foram executados somente em mínima parte (e posteriormente demolidos) e os desenhos são o único testemunho direto de sua capacidade no campo da engenharia militar (provavelmente incompreendida por seus contemporâneos).

Este desenho representa o último estágio e a contextualização do projeto de fortificação da porta al Prato di Ognissanti. Ligando-se idealmente às formas estelares de Antonio da Sangallo il Vecchio (1453-1534) e de Leonardo (1452-1519), Michelangelo as supera, elaborando uma correlação entre os vários bastiões, de forma que cada fortificação torna-se uma autêntica máquina bélica que combina defesa ativa e passiva.

Além das características nitidamente estratégicas, nesse projeto pode-se identificar uma consistência com os experimentos arquitetônicos de Michelangelo na época. O valor estético deste desenho e sua indubitável beleza, levaram-no a ser definido por Paola Barocchi (1927 -) como uma "invenção... que se abre e rompe com uma expansiva energia que imprime as próprias diretrizes espaciais no ambiente circunstante".

ROMA

Roma no Renascimento

Stefano Petrocchi

A necessidade de fixar o epicentro de uma nova fase histórica num acontecimento, leva o Renascimento de Roma à fatídica data de 28 de setembro de 1420.

Oddone Colonna (1368-1431), cardeal expoente de uma das maiores e mais poderosas famílias romanas, tinha sido eleito papa três anos antes com o nome de Martino V (1368-1431) num conclave paralelo durante o Concílio de Constância, que havia recomposto o cisma do Ocidente que gerara o reinado contemporâneo de três pontífices. Terminado o Concílio sob a unívoca autoridade de Martino V, terminava uma época política de crise e de incerteza para o Ocidente cristão que reencontrava uma perspectiva histórica exatamente naquele outono de 1420 com a triunfal entrada do pontífice em Roma. O povo o recebeu como um novo imperador vitorioso, enquanto a cidade apresentava os extraordinários vestígios de antiga capital do mundo ultrajados pelo abandono e pela ruína de uma decadência secular. Mesmo que a incerteza política permanecesse, ficava cada vez mais clara a coincidência entre a ambição da Igreja romana de assumir novamente o antigo poderio religioso e histórico e a afirmação de seu papel de única herdeira da cultura antiga. A partir daquele momento, a principal intenção da Cúria, mantida por todos os pontífices em diversos graus, foi estabelecer uma relação de continuidade explícita com a Roma imperial e dominadora nos séculos da Antiguidade.

Uma incessante atividade arquitetônica e urbanista reformava os grandes complexos das basílicas e eclesiásticos, mesmo se, algumas vezes, em prejuízo dos monumentos antigos depredados em seu esplendor decorativo ou reutilizados como fonte de materiais preciosos, apesar das proibições promulgadas para a sua salvaguarda. Por isso, foi restabelecida a instituição dos *magistri viarum,* que deviam providenciar a decoração urbana, enquanto eram restauradas as colossais muralhas aurelianas da Roma imperial, antigas pontes do Tibre e também o lugar mais sagrado da romanidade antiga, o Campidoglio. As basílicas de San Pietro, no Vaticano, e San Giovanni, em Laterano, eram de novo protagonistas de grandiosos projetos de renovação.

Em 1427, o mais famoso pintor italiano, Gentile da Fabriano (c. 1370-1427) foi encarregado de pintar as *Storie di San Giovanni Battista* em grandes requadros que ornamentavam as gigantescas paredes da nave central da igreja de Laterano.

Na mesma época, Masaccio (1401-1428), protagonista do primeiro Renascimento florentino, ultimava com Masolino (1383-1447) a decoração da Cappella Branda Castiglione na vizinha Basílica de San Clemente. Enquanto em Florença, há já vinte e cinco anos, estava se consolidando a grande temporada do Renascimento, em que Masaccio era a suprema autoridade na arte pictórica, em Roma, Gentile representava o mais alto resultado da época tardogótica e do mundo cortês. Na celebração do grande ciclo de Laterano, hoje perdido, devia se concentrar todo o poder narrativo e a capacidade expressiva dessa cultura, com sua intensa atenção pela realidade natural, mas o imprevisto desaparecimento do protagonista, quase contemporâneo ao também inesperado desaparecimento de Masaccio, causou uma suspensão dos trabalhos, depois terminados por Pisanello (1395-1455) em 1430. Dessa forma, vieram a faltar em Roma, com poucos meses de distância (1427-1428), os maiores talentos da pintura italiana. Masaccio havia compartilhado alguns anos antes, mais uma vez com Masolino da Panicale, a execução do tríptico conhecido como "da neve", encomendado por Martinho V para outra histórica basílica romana, Santa Maria Maggiore. Os painéis pintados em ambos os lados traziam representações de santos com alusões e referências tanto à poderosa família Colonna, à qual pertencia o pontífice, quanto ao imperador Sigismundo (1498-1553), que teve um papel determinante no bom êxito do Concílio de Constança; separadamente, estava representada a história do milagre, no qual um dos primeiros pontífices da cristandade, Libério, traçava as fundações da mais importante igreja mariana, após uma visão em sonho e da incrível nevada durante um tórrido verão. Assim, a pintura constituía um manifesto da nova ambição política romana, que na representação da fundação da igreja aludia à reafirmação de seu poderio religioso e civil.

Enquanto continuava a incerteza política, o papa Eugênio IV (1383-1447) fora obrigado a se refugiar em Florença por causa do predominante estado de intriga provocado por famílias rivais romanas, seu sucessor

Pietro Perugino
(Città della Pieve, Itália, c. 1450
Fontignano di Perugia, Itália, 1523)

Consegna delle chiavi a San Pietro, c.1479-1482
[Entrega das chaves a São Pedro]

afresco
335,0 x 550,0 cm
Capela Sistina

© Musei Vaticani

Niccolò V (1397-1455) construía as bases do humanismo religioso. A redescoberta e a paixão pela filosofia e a literatura antiga, com os refinados instrumentos da investigação filológica, eram reabsorvidos pelo pensamento teológico e moral e assim a nova cultura da figura e do espaço medido pela perspectiva era usada para representar a epifania do divino. O final da restauração das históricas muralhas da cidade era símbolo de uma vontade de renascimento que coincidiu com o grande evento do jubileu de 1450. Pela primeira vez manifestava-se a intenção universalista de uma nova Roma cristã: tomavam forma projetos de mudanças radicais e não apenas de restaurações e consertos. Começava a grandiosa transformação da cidadela do Vaticano, que devia superar em magnificência e monumentalidade a Roma antiga: iniciavam-se os projetos para a nova Basílica de San Pietro e o novo majestoso Palazzo Apostolico, residência dos pontífices, fortificava-se toda a cidade à sua volta e começavam-se reformas que iriam configurar a moderna Cidade do Vaticano.

Em 1447, o maior talento dessa nova tendência de expressão, o frade dominicano florentino Angelico (1395-1455), mais tarde nomeado Frade, executou com seu aluno Benozzo Gozzoli (c.1421-1497) a decoração da Capela Niccolina, assim chamada por estar localizada no apartamento do pontífice de mesmo nome. As histórias dos primeiros mártires da Igreja, Stefano e Lorenzo, eram representadas em solenes ambientes arquitetônicos enriquecidos por referências à Antiguidade, segundo um projeto moral e religioso que exaltava a paixão e o rigor da fé da pré-história cristã. A história e a representação dos santos eram baseadas na severidade e no tom grave das divindades clássicas tendo como exemplo a escultura antiga, da qual Roma conservava numerosos achados e oferecia continuamente novas descobertas. O estilo do pintor-frade florentino havia mudado em contato com a Roma antiga e cristã e, substituindo a encantadora simplicidade da decoração das modestas dependências de confrades no convento dominicano de San Marco em Florença, surgira a exigência de uma nova representação do sagrado. A Roma curial impunha os esquemas de um projeto político e religioso em que se previa a afirmação do *Imperium Christi*: das ruínas da Roma imperial devia ressurgir a nova Roma cristã.

Por outro lado, o apelo da Roma antiga, a peregrinação não só de fiéis, mas agora também dos melhores artistas, já se iniciara há algumas décadas, inaugurando esse estudo, a renovada paixão pela cultura clássica, que duraria por séculos chegando até e depois do Romantismo do século XIX. Todo o Renascimento, nos centros propulsores de Florença, Urbino, Pádua e Veneza, construía suas bases no revigorante confronto e no estudo da Roma antiga e assim, por todo o século XV, os maiores protagonistas da nova arquitetura, da escultura e da pintura, que definimos como autenticamente renascentistas, faziam sua viagem de formação à cidade eterna, de Brunelleschi (1377-1446) a Donatello (c. 1386-1466), de Leon Battista Alberti (1404-1472) a Andrea Mantegna (1431-1506).

E foi o próprio Leon Battista Alberti que, em Roma, contribuiu para afirmar pela primeira vez o reconhecimento social e cultural do artista, já não mais o hábil artesão da tradição medieval, mas o intelectual que apoiava as escolhas políticas do príncipe. Tratados de arte e descrições cultas da antiga Roma eram dedicados aos pontífices. Em 1458, Pio II Piccolomini (1405-1464), o maior pontífice humanista da história, fora nomeado papa, e no ano seguinte convocou a Roma o pintor mais considerado da Itália do Renascimento da metade do século XV, Piero della Francesca (1415-1492). O artista decorou uma capela pessoal do pontífice no Palazzo Apostolico no Vaticano que deve ter causado admiração e determinado novos cursos na pintura romana, mas que infelizmente foi destruída. O veneziano Paolo II (1468-1549), da aristocrática família Barbo, que o sucedeu em 1464, criou no centro de Roma, aos pés do histórico Campidoglio, sua nova residência pessoal, o palácio depois chamado de Veneza. Pela primeira vez um pontífice decidia habitar fora das sedes reservadas de Laterano ou do Vaticano, com uma arquitetura pessoal semelhante a uma fortaleza, satisfazendo as exigências da clamorosa afirmação de um papa forasteiro na traiçoeira Roma sempre dividida entre as diversas facções senhoris. Como um soberano renascentista,

Paolo II também amealhara ricas coleções de estátuas, gemas e moedas antigas, reunidas em seu palácio juntamente com ícones bizantinos, cuja difusão no Ocidente era consequência da queda de Constantinopla (1459). Em Roma, afirmara-se a moda das imagens de culto privadas, copiadas pelos "madonnari", ateliers artesanais de pintores que reproduziam os antigos ícones orientais e principalmente derivações dos ícones sagrados dos altares maiores das principais basílicas, considerados "acheròpite", isto é, não pintados pela mão humana, e venerados como miraculosos. Nesses anos, e com sua reprodução, afirmava-se Antoniazzo Aquili, dito Romano (1430-1510), o maior artista local do Renascimento que por meio século conservou a primazia como atelier de arte da cidade. Alimentado pelas produções romanas do florentino Benozzo Gozzoli (1421-1497), o melhor aluno de Angelico, e de Piero della Francesca, Antoniazzo constituiu um vocabulário figurado que misturava sabiamente a leveza narrativa do primeiro à solenidade arcaica do segundo. Todavia, com Antoniazzo Romano, tomavam forma também o caráter e os princípios inspiradores da pintura romana. As exigências doutrinais e devocionais da Igreja de Roma visavam, de fato, reafirmar principalmente a antiguidade cristã da Urbe. A relação com o Antigo e o classicismo era buscada no sentido de uma continuidade da Roma imperial com a Roma paleocristã. Assim, Antoniazzo, ao se referir a Benozzo e Piero, evocava também as raízes da cultura figurativa medieval, ainda existente na época dos grandes ciclos do século XIII das basílicas maiores. A evidência dessa vontade de recuperação dos temas representativos da Igreja das origens se manifesta com a chegada a Roma de Melozzo da Forlì (c. 1438-1494), pouco antes de 1470. O pintor da Romanha logo foi encarregado por Alessandro Sforza (1409-1473), senhor de Pesaro e comandante das tropas pontifícias, de executar a cópia do ícone de Santa Maria del Popolo. Dividindo o trabalho com Antoniazzo, o artista estreou na Urbe renunciando às capacidades de grande mestre do Renascimento para se tornar um copista de imagens sacras antigas para uma encomenda tão ilustre.

Alguns anos depois (1474), quando foi nomeado papa Sisto IV Della Rovere (1414-1486), Melozzo iniciou a decoração da tribuna da Basílica dos Santos Apóstolos por encomenda do cardeal Pietro Riario (1445-1474), sobrinho do pontífice. Apesar da demolição da abside durante a reforma da igreja no século XVIII, as fontes e os numerosos fragmentos remanescentes conservados (Roma, Pinacoteca Vaticana; Palazzo del Quirinale) consentem imaginar a grandiosidade da obra de Melozzo. Recuperando o tema do Cristo triunfante do célebre mosaico paleocristão da igreja dos Santos Cosme e Damião, Melozzo correspondia plenamente aos conceitos de reafirmação iconográfica e simbólica da Igreja antiga reforçados pela capacidade de evocação do realismo figural e do espaço em perspectiva do Renascimento. A decoração decretou o sucesso absoluto do artista que se tornou *pictor papalis* realizando pouco depois (1477) a obra prima da era sistina com o afresco que celebrava a nomeação de um humanista laico, Bartolomeo Platina (1421-1481), como diretor da Biblioteca Vaticana. O grande afresco vaticano, exaltando também na refinada inscrição do pedestal a prodigalidade do papa, constituía não só o documento visual emblemático da era sistina, mas o reconhecimento da realeza pontifícia segundo uma tradição iconográfica que remontava aos imperadores romanos e que da pintura de Melozzo teria sido retomada por Rafael (1483-1520) na apoteose do Renascimento romano, as dependências pintadas para Giulio II (1443-1513) e Leone X (1475-1521) cerca de trinta anos depois. Enquadrada por uma grandiosa ambientação arquitetônica, que nos pilares decorados e no teto a caixotes evoca os espaços de um palácio imperial, a cena mostra seis personagens (um sétimo foi apagado por questões políticas) retratados em poses e olhares solenes de uma cerimônia protocolar. À direita, Sisto IV de perfil, admiravelmente pintado em seus 63 anos, observa do trono curial, enquanto o novo diretor está ajoelhado diante dele com o rico manto que se desdobra sobre a borda da inscrição no rodapé; ao centro, Giuliano della Rovere, o principesco sobrinho cardeal parece se erguer como verdadeiro protagonista da cena, voltado para o tio ao qual sucederá cerca de vinte e cinco anos depois como Giulio II. Até as mesmas cores das vestes, o vermelho púrpura e o branco, dão a ideia de uma mesma origem e da simbólica passagem entre os Della Rovere, protagonistas do início do Renascimento maduro romano e de sua conclusão.

Enquanto Melozzo terminava a pintura vaticana, os arquitetos de Sisto IV estavam empenhados na construção mais esperada, a Capela Sistina. Segundo os ditames da arquitetura romana, já considerados no Palazzo di Venezia, a capela foi erigida com uma estrutura externa de fortificação militar. A grande sala interna divida por uma monumental transena de mármore, tinha sido concebida em função de sua decoração pictórica. Terminadas as obras, por volta de 1480, iniciou-se a escolha do grupo de pintores que deveriam ornamentar o lugar monumental mais importante da Itália renascentista da época. Dessa vez foi um fato político que determinou o curso de um evento artístico. Na primavera de 1478, durante uma missa no Duomo de Florença, um atentado organizado pela poderosa família florentina dos Pazzi provocou a morte de Giuliano de' Medici (1453-1478) e o ferimento grave de seu irmão, Lorenzo il Magnifico (1449-1492). A reação dos senhores de Florença foi impiedosa, os autores do atentado foram capturados e eliminados, enquanto era preso Girolamo Riario (1443-1488), o sobrinho do papa, que secretamente apoiara a tentativa de destituir os Medici. Seguiu-se um período de grande tensão política e militar que estava levando a uma guerra e à tentativa dos Medici de nomear outro papa convocando um novo concílio. A paz que felizmente se seguiu foi selada pela chamada de uma equipe de pintores florentinos para a decoração da Sistina, entre os quais se destacavam Sandro Botticelli (1445-1510), Cosimo Rosselli (1439-1507) e Domenico Ghirlandaio (1449-1494). O projeto previa, nos lados longitudinais, a representação dos principais acontecimentos da vida de Moisés e, na parede oposta, acontecimentos da vida de Cristo, com uma extensão nas paredes transversais, onde estava localizado o único acontecimento diferente, a *Assunzione di Maria* [Ascenção de Maria], a quem era dedicada a capela, destruída pelo *Giudizio* [Juízo Final] de Michelangelo (1475-1564). Além da equipe florentina, tinham sido chamados Luca Signorelli (1445-1523) e principalmente Pietro Perugino (c. 1446/1450-1523), que com seis histórias era o artista mais ocupado e provavelmente a principal referência da equipe. Mais tarde, a investigação filológica descobriu diversas outras mãos que ajudaram os principais artistas, do florentino Bartolomeo di Giovanni (1475-c. 1500/1505), colaborador de Ghirlandaio, a Piermatteo d'Amelia (?-c.1508) e principalmente Pinturicchio, ajudante de Perugino, e posteriores protagonistas da pintura romana. A contraposição ideológica entre Moisés e Cristo em torno da qual estava organizado o programa iconográfico exaltava o triunfo da Igreja, herdeira e consumação da tradição judaica que havia profetizado a chegada do Messias. A própria capela tinha sido concebida por Sisto IV em relação ao Templo de Salomão, seguindo inclusive as dimensões conforme as Escrituras, e o confronto com o lendário rei bíblico era claramente expresso na pintura

MICHELANGELO BUONARROTI
(Caprese, Itália, 1475
Roma, Itália, 1564)

Giudizio Universale, Cappella Sistina, c. 1536-41
[Juízo Universal, Capela Sistina]

Afresco
137,0 x 122,0 cm
Capela Sistina

© Musei Vaticani

mais famosa da decoração quatrocentista da capela, a *Consegna delle Chiavi a San Pietro* [Entrega das chaves a São Pedro], de Perugino.

O decenal pontificado Della Rovere, inaugurado em 1471, concentrara um excepcional esforço econômico na renovação imobiliária e na recuperação dos monumentos da cidade. A Roma sistina era um florescer de obras que reconstruíam igrejas com conventos ou monastérios anexos, novos palácios de poderosos cardeais ou de famílias históricas que consolidavam seu poder. Nascia o primeiro grande hospital público da cidade em Santo Spirito in Sassia, que até poucas décadas atrás desenvolveu sua funções assistenciais e médicas, enquanto as históricas igrejas urbanas eram reconstruídas com a demolição das arquiteturas medievais. Santa Maria della Pace, San Pietro in Montorio e as agostinianas Sant'Agostino e principalmente Santa Maria del Popolo iniciam obras e começam reformas que serão mantidas nos séculos seguintes. Em Santa Maria del Popolo estreava com seu atelier o escultor lombardo Andrea Bregno (1418-1506) que, por ser da mesma região da congregação agostiniana titular da igreja, foi chamado para se ocupar da decoração arquitetônica do novo edifício e das esculturas. Afirmando um atelier na Urbe que reunia as maiores encomendas cardinalícias para erguer principalmente monumentos funerários (Tumba de Niccolò Cusano, Igreja de San Pietro in Vincoli, depois de 1465; Tumba de Luigi D'Albret, Igreja de Santa Maria in Aracoeli, 1465), alcançou o ápice do sucesso exatamente na época sistina. Foi autor, em 1477, dos monumentos do cardeal De Coca (Igreja de Santa Maria sopra Minerva) e de Pietro Riario (Igreja dos Santos Apóstolos), participando das esculturas da decoração da transena da Capela Sistina (1481).

A escultura romana durante o século XV, depois desse início marcado por uma duradoura adesão à tradição tardogótica do século anterior, acolhera em ocasiões menores protagonistas do Renascimento como Donatello. O grande escultor florentino, que provavelmente também desenvolvera sua formação em Roma, passando longas temporadas ali juntamente com Filippo Brunelleschi, foi encarregado da execução do *Tabernacolo del Sacramento* [Tabernáculo do Sacramento] para a Basílica de San Pietro, que foi feito provavelmente por seu aluno Michelozzo (1396-c. 1472), e para uma lápide na Igreja de Santa Maria in Aracoeli (1432). Outro acontecimento determinante para a primeira metade do século tinha sido a porta em bronze para entrada principal da Basílica de San Pietro, realizada em 1445 pelo florentino Antonio Averulino, dito Filarete (c. 1400-c. 1469). Esperada desde 1433, a monumental porta celebrava os principais acontecimentos do papado de Eugene IV (1383-1447), o Concílio de Florença e a tentativas de união da Igreja de Roma com a do Oriente, junto com a coroação, no Vaticano, do imperador Sigismundo.

A tradição toscana dos mestres escultores se estendeu com a chegada de Mino da Fiesole (1429-1484), que compartilhou com Bregno trabalhos e sucesso, principalmente na Roma sistina. Tendo chegado a Roma em 1454, deixou a cidade chamada pela corte aragonesa de Nápoles, para retornar no final dos anos 1450, quando foi encarregado pelo generoso cardeal francês Guillaume d'Estouteville (1403-1483) de executar o cibório conhecido como "da neve" para a Basílica de Santa Maria Maggiore. Para a mesma igreja e o mesmo comitente, construiu a arca de San Girolamo (1464), cujos restos mortais eram guardados nesta igreja. Do monumento, restam apenas quatro relevos com histórias do santo (Museo del Palazzo di Venezia) inspirados na escultura clássica e concebidos como os antigos marfins paleocristãos. Em sua terceira estadia romana, Mino iniciou uma colaboração com Andrea Bregno que se inaugurou com a tumba do cardeal Pietro Riario (1474), prosseguiu com a tumba de Niccolò Forteguerri (1419-1473), em Santa Cecilia in Trastevere, e também a sepultura dos Della Rovere, em Santa Maria del Popolo. Nesse meio tempo, por vontade do cardeal Marco Barbo (1420-1491), executara o monumento a Paolo II, juntamente com Giovanni Dálmata (c. 1440-c. 1514).

O generoso pontificado de Sisto IV foi sucedido pelo de Innocenzo VIII Cybo (1432-1492), que completou os grandes projetos vaticanos com a Villa del Belvedere, confirmando o sucesso da pintura umbra, depois do unânime reconhecimento de Perugino, protagonista da Capela Sistina. Pinturicchio (c. 1454/1456 -1513) e Piermatteo d'Amelia, seus principais colaboradores, substituíram o mestre nas decorações pictóricas quando este deixou a cidade chamado pelas principais cortes italianas. Em sua ausência, o papa, depois de tê-lo cortejado por muito tempo, conseguiu que viesse outro grande artista, Andrea Mantegna, reconhecido desde a Florença dos Medici até a esplêndida corte dos Gonzaga de Mântua, onde Mantegna construíra sua fama quando Inocêncio VIII convenceu-o a ir a Roma para decorar sua capela privada na nova residência dos Belvedere. O trabalho, destruído no início do século XIX para a inauguração dos primeiros museus vaticanos, descrito pelas fontes e engrandecido na recordação dos contemporâneos, constituiu a nova obra prima da pintura romana, cuja relação com o Antigo recebera novas elaborações. Há pouco tempo, tinha sido descoberta na colina Oppio a legendária residência do imperador Nero, que fontes antigas descreviam como a mais suntuosa e esplêndida das residências imperiais da história de Roma. Ainda enterrada, tinha sido identificada pelos cubículos que os artistas usavam para descer em perigosos e incertos cestos de corda nas grandes salas imperiais que pareciam imensas grutas. Era a descoberta mais clamorosa da pintura antiga que finalmente podia ser conhecida, como a escultura e a arquitetura. Essa decoração denominada "grotesca", uma vez que parecia achados rupestres aos estupefatos pintores renascentistas, logo determinou uma moda e um estilo. Pinturicchio, que herdara de fato, de Perugino, a posição proeminente da pintura umbra em Roma depois do sucesso da Sistina, difundiu os novos motivos antigos indiferentemente em ambientes religiosos e privados. A renovação dos monumentos de Santa Maria del Popolo encomendada pelos cardeais Della Rovere e Cybo, além da já citada presença de Bregno, foi conduzida pelo heterogêneo e numeroso atelier de Pinturicchio, que pintou as capelas laterais sob o comando do mestre segundo esse novo estilo que evocava a decoração privada imperial romana.

Nesses mesmos anos, se testemunhava a mais recente produção florentina com os Pollaiolo e Filippino Lippi (1457-1504). O atelier dos irmãos Pollaiolo executava os monumentos fúnebres para Sisto IV e Innocenzo VIII Cybo na Basílica de San Pietro segundo os novos cânones de uma linearidade elegante e enérgica. Na Igreja de Santa Maria sopra Minerva, por sua vez, Filippino Lippi decorava a capela do cardeal Carafa com as histórias de São Domenico segundo critérios figurativos que, mesmo descendendo de Botticelli, mostravam uma personalidade, uma contrariedade linear que anunciava o anticlassicismo que no início do novo século se manifestou de Florença a Bolonha.

No final do século XV, o sucesso da pintura umbra espalhava-se por todos os centros do Renascimento italiano, coincidindo com da crise de seu sistema de valores. Enquanto em Florença se desenvolvia o caso de Savonarola, que iniciava uma profunda crítica moral e religiosa que depois desembocaria na dramática laceração da Reforma de Lutero, em Roma, Alexandre VI Borgia (1431-1503) subia ao trono (1492) inaugurando um dos pontificados mais discutidos da história. A intenção nepotista, a afirmação de uma política impiedosamente voltada para a constituição de um Estado papal dinástico, conduziram ao ponto de maior distanciamento e tensão da autoridade pontifícia com os outros poderes nacionais e romanos. O papa Borgia, de origem espanhola, há algumas décadas protagonista da cena romana como cardeal Rodrigo, renovou em sentido neofeudal a história de Roma. A pintura umbra de Pinturicchio, carregada de expressões de devoção e de uma relação com a cultura antiga privada dos estímulos e das energias morais, civis e filosóficas que haviam gerado o período renascentista, correspondia plenamente às expectativas de Alexandre VI. Em 1494, terminava com excepcional rapidez a decoração de seu apartamento privado no Vaticano que Pinturicchio e a habitual heterogênea equipe de colaboradores executara em pouco mais de um ano. O uso de pastilhas douradas aplicadas na superfície da pintura para infundir elegância e fausto na representação atesta um gosto que recupera a moda cortês espanhola de onde provinha o pontífice, enquanto uma decoração sutil enriquecida de referências simbólicas à antiguidade egípcia fazia o teto das dependências parecer códices com iluminuras. O apartamento Borgia realizado por Pinturicchio, com

Piermatteo d'Amelia, Antonio da Viterbo (c. 1450 - 1516), e provavelmente o florentino Bartolomeo di Giovanni, que já havia colaborado com Ghirlandaio na Sistina, assinalava a definitiva decadência da cultura pictórica do século XV numa Roma que, no entanto, ainda conheceria sua década mais brilhante.

Em 1499, às vésperas do jubileu de 1500, Michelangelo, com vinte e seis anos de idade, instalava na capela de Santa Petronilha, na Basílica de San Pietro, o grupo da *Pietà*, encomendado pelo cardeal francês de Bilhères para sua tumba. Vasari, ao lembrar a obra, afirmava que "nela se vê todo o valor e o poder da arte". A primeira obra pública do gênio florentino convulsionou a arte romana fazendo parecer imediatamente superada e inadequada a produção tão estimada e valiosa de Andrea Bregno, do qual terminara em Siena o monumental altar Piccolomini, como numa simbólica passagem de cargo. A insuperável capacidade técnica que tornava o mármore em carne viva, a energia expressiva das figuras, mesmo na dramaticidade da dor e da morte, mudariam toda a história da arte ocidental sem possibilidade de retorno.

Depois de terminado com dramáticos acontecimentos bélicos o pontificado Borgia, de quem os sucessores apagaram as efígies em todos os edifícios da cidade com uma *damnatio memoriae* nunca vista até então, depois do brevíssimo reinado de Pio III Piccolomini (1439-1503), tornou-se papa Giulio II Della Rovere, cujo destino já havia sido há muito tempo preparado. Alguns anos antes, o melhor arquiteto italiano, Bramante (1444-1514), chegara a Roma e pouco depois começara a projetar o mais grandioso e desejado dos projetos arquitetônicos, a construção da nova Basílica de San Pietro. O protótipo realizado no templete em San Pietro in Montorio constituía a ideia primitiva do novo máximo templo da cristandade: uma planta central quadrada coberta por uma grande cúpula. Giulio II, personalidade política autoritária e ânimo militar, convocou energicamente os melhores talentos das artes reunindo, além de Bramante, Michelangelo e Rafael. O segundo envolveu-se no projeto da monumental tumba do pontífice, que pelo imenso empenho, a grandiosidade e volubilidade do comitente, representou a obra da vida de Michelangelo. Célebres brigas e consequentes fugas caracterizaram as relações de duas personalidades que não admitiam acordos. Enquanto isso, em Florença, florescia Rafael, outro gênio italiano vindo de Urbino. Depois de ter se aperfeiçoado no mais importante atelier da Itália Central, que ainda era o de Perugino, Rafael chegou à suprema cidade das artes, onde se defrontavam as genialidades de Michelangelo e Leonardo, que conseguia reunir num milagroso equilíbrio de composição antecipando o extraordinário sucesso romano. O autoritário Giulio II logo o convocou a Roma onde uma equipe de experientes pintores estava iniciando a decoração do novo apartamento papal. Apoiado por Bramante, Rafael enfrentou no outono de 1508 seu primeiro trabalho com a execução da chamada *Scuola di Atene*, enquanto na parede da frente da mesma *Stanza della Segnatura* [Sala de Assinatura] concebia a *Disputa del Sacramento* [Disputa do Sacramento]. Nesses mesmos dias, a poucos metros de distância, numa conjuntura sem igual na história da arte moderna, Michelangelo começara o titânico empreendimento do teto da Capela Sistina. Ao ver a admirável primeira pintura de Rafael, Giulio II despediu imediatamente a equipe de mestres que contratara anteriormente. Na *Scuola di Atene* [Escola de Atena], ele reconhecia a conclusão de uma época pela sua representação. A ambientação arquitetônica prefigurava o projeto de Bramante para a nova Basílica de San Pietro. A representação de todos os protagonistas do saber científico e filosófico da antiguidade, que culminava no encontro de Platão e Aristóteles ao centro, constituía a nova *summa* da cultura renascentista. Com a simplicidade definida como divina pelo jovem mestre, os gestos dos príncipes da filosofia, que indicavam o céu e a terra como referências fundamentais de seu pensamento, reuniam todo o saber e o conhecimento da milenar história da humanidade, que há poucos anos se abrira para a busca de outros continentes.

Contra a vontade e alegando justificativas não aceitas, Michelangelo interrompeu o projeto da monumental tumba papal porque o próprio Giulio II queria retomar a Capela Sistina criada pelo tio, cobrindo o teto

RAFAEL SANZIO
(Urbino, Itália, 1483
Roma, Itália, 1520)

Scuola di Atene, c. 1509-1510
[Escola de Atenas]

afresco
770 cm x 500 cm
Palazzo Apostolico

© Musei Vaticani

azul estrelado de Piermatteo d'Amelia. Por quatro anos Michelangelo trabalhou numa desesperadora solidão nesse empreendimento titânico. Enquanto na primavera de 1509 Rafael, terminando a primeira dependência do apartamento papal, alcançara o mais alto ponto da capacidade expressiva do Renascimento, por meio de temas que conciliavam o sagrado e a continuidade de sabedoria, Michelangelo decretava sua conclusão. Os corpos representados por Rafael a partir de um perfeito equilibrio das figuras, iluminadas pela graça de um novo conceito de beleza diferente daquele do classicismo, Michelangelo contrapusera a celebração da dúvida, da impossibilidade de perfeição. Rafael dimensionava e aprisionava as formas e a expressão na concretização bem sucedida de uma perfeição elevada, colocada ao centro de um espaço universal simbolicamente representado pela perspectiva. Michelangelo expandia as figuras representando pela primeira vez a força, fazendo, para isto, explodir contornos e massas. Mesmo a feminilidade de Eva na *Creazione* [Criação] e das sibilas videntes carregava-se de uma energia viril que conduzia à deformação, a uma falta de proporção proposital que de fato negava um dos princípios fundamentais do pensamento renascentista. Nesse vórtice impetuoso da figura precipitava-se também a possibilidade de uma representação do espaço.

Extraordinariamente consciente do que o rival estava fazendo, Rafael acrescentou uma figura nas escadas da *Scuola di Atene*: um suposto retrato de Michelangelo muitas vezes considerado de Sócrates ou Heráclito, os filósofos da dúvida e do eterno porvir. Retomando uma das poses meditativas das sibilas da Sistina, foi considerado uma homenagem ao mestre furtivamente copiada do trabalho do jovem antagonista. Entretanto, a figura colocada posteriormente rompe a perfeita centralidade da perspectiva dos dois filósofos protagonistas projetando-se como uma sombra na iluminada ribalta.

O auge estilístico e conceitual alcançado por Rafael e Michelangelo naqueles poucos anos constituíram um limite insuperável para todos os artistas que se seguiram. Inevitavelmente, surgiu em torno a eles um culto que mesmo atestando seu duradouro sucesso decretava o fim do Renascimento e de suas certezas abrindo, dessa forma, a era moderna.

Guido di Pietro Trosini, dito Fra' Angelico

(Vicchio, Itália, 1395 – Roma, Itália, 1455)

Trittico con Ascensione, Giudizio Universale e Pentecoste, c. 1447-1448

[Tríptico com Ascensão, Juízo Universal e Pentecostes]

têmpera sobre madeira

55,0 x 18,0; 55,0 x 38,0; 55,0 x 18,0 cm

Galleria Nazionale di Palazzo Corsini

© Soprintendenza Speciale per il Beni Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Roma

A obra, composta por três pinturas distintas desde seu ingresso na coleção Corsini alla Lungara, por volta da metade do século XVIII, já era citada por Bottari (1689 - 1775), em 1750, como pertencente à mão de Fra' Angelico. As três pinturas, compradas pelos Corsini do barão Mantica ou doadas para a família pelo mesmo nobre romano ou pelo Cardeal Bardi (?), como atesta um inventário, ficavam frequentemente divididas e colocadas em ambientes diferentes da coleção, nos séculos XVIII e XIX. Somente mais tarde, as três partes foram reunidas e emolduradas e, depois da recente restauração, foi recomposta a atual e mais pertinente sucessão das cenas. A citada intervenção de conservação permitiu uma mais fácil leitura da obra, permitindo confirmar a autoria de Fra' Angelico no tríptico, apesar da presença de possíveis colaboradores nas duas pinturas laterais.

O central *Giudizio Universale* [Juízo Final] é seguramente a cena de maior qualidade da obra; os condenados e os beatos que se acotovelam embaixo, a figura de Cristo sentado no alto, ao centro, numa moldura de luz e, principalmente, os santos e os apóstolos que o circundam têm características evidentes que remetem ao Angelico da Capela Niccolina, nos anos próximos a 1448. A cena da *Ascensione* [Ascenção], à esquerda do tríptico, e a *Pentecoste*, à direita, mesmo sendo uma composição cuidadosa de segura idealização do mestre, revelam algumas incertezas, talvez devidas ao trabalho de ajudantes.

Apesar de certo desequilíbrio estilístico entre o painel central e os laterais, o tríptico revela uma composição iconográfica unitária e é provável, como foi sustentado em estudos bastante recentes, que as pinturas possam evocar os temas pintados por Fra' Angelico na demolida Cappella del Sacramento, no Vaticano, encomendados pelo Papa Eugenius IV (1383-1447), por volta de 1446. A obra poderia ser uma réplica das decorações vaticanas destinadas a devoção privada de uma personalidade da corte pontifícia ou do convento de Santa Maria sopra Minerva.

O relevo é parte de uma série de quatro, todos conservados no Museo Nazionale di Palazzo Venezia, em Roma. É o que restou da *Arca di San Girolamo* [Arca de São Jerônimo], encomendada pelo arcipreste da Igreja de Santa Maria Maggiore, Guillame d'Estoutenville (1403-1483), poderoso cardeal francês e importante mecenas. O corpo do santo era conservado na Basílica e a difusão do culto junto ao público, estimulada pelo papa Pio II (1405-1464), fez com que a renovação do sepulcro fosse providenciada.

Pelo fato de restarem apenas quatro partes da escultura, que devia ser bastante grande, não é possível reconstruir a estrutura original, no entanto sabe-se, pelos escritos de Vasari (1511-1574), que no conjunto estava inserido também o retrato do comitente, agora conservado no Metropolitan Museum.

O painel de mármore conta uma dupla cena da vida do santo: no alto está a costumeira iconografia de Jerônimo como eremita, ajoelhado, com uma pedra na mão, com a qual bate no peito, enquanto prega e faz penitência diante de um crucifixo. A criação espacial inédita, transformando o deserto de Jerônimo num pedaço de colina escavada, permitiu inserir na gruta, com contornos acidentados, outro episódio: o santo vestido de cardeal, com o chapéu pendurado à direita, ocupado em estudar.

A evidente trama na representação dos personagens e, mesmo diante da genialidade da ideia, na divisão dos planos em vertical, demonstram a complexidade das soluções adotadas.

Trata-se de uma prova da qualidade do escultor, que revela ter aprendido plenamente as lições do *stiacciato* de Donatello (c.1386-1466) e, sobretudo, nos outros painéis da série, de tê-lo utilizado numa cena que transpira o Humanismo clássico.

Nota-se que essas citações da antiguidade não vieram de um estudo arqueológico, em Roma, mas da tradição pictórica florentina e, mais em geral, Toscana, de Piero della Francesca (1415-1492) e, principalmente, Benozzo Gozzoli (c. 1421-1497), que foi quase um embaixador da pintura de Florença, em Roma, e na Itália Central.

MINO DI GIOVANNI,
DITO MINO DA FIESOLE
(Poppi, Itália, 1429
Florença, Itália, 1484)

Penitenza e studio di San Girolamo, 1461-1464
[Penitência e estudo de São Jerônimo]

baixo relevo em mármore
110,0 x 62,0 x 12,0 cm

Museo Nazionale di Palazzo Venezia

© Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Roma.

Andrea di Cristoforo Bregno
(Claino con Osteno, Itália, 1418 - Roma, Itália, 1506)

Testa muliebre, século XV
(Cabeça feminina)

baixo relevo em mármore
26,0 x 24,0 x 15,0 cm

Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, Roma
© Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, Roma.

Andrea di Cristoforo Bregno
(Claino con Osteno, Itália, 1418 - Roma, Itália, 1506)

Testa di giovanetto, século XV
(Cabeça de menino)

baixo relevo em mármore
26,0 x 24,0 x 15,0 cm

Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, Roma
© Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, Roma.

Os escudos circulares emolduram duas cabeças esculpidas com o meio busto que se projeta da superfície côncava. Ambas as figuras têm o rosto virado. O jovem, com forte desvio para a direita, apresenta uma farta cabeleira cacheada; o olhar, com uma nota melancólica, está voltado para baixo, o que faz supor uma colocação original na parte superior de um monumento; a túnica, apenas esboçada, tem um amplo decote com a borda em relevo.
A figura feminina tem a cabeça levemente voltada em três quartos para a esquerda. As características fisionômicas mostram um rosto juvenil, coroado por um penteado preso por uma grande faixa que segura a suave cabeleira com cachos abertos e as reúne num nó, segundo o modelo clássico da Afrodite que, naqueles anos, Michelangelo (1475-1564) estava recuperando para as Sibilas do teto da Capela Sistina. Em comparação com a nota sentimental do rosto do menino, esta cabeça feminina apresenta um maior idealismo, que abstrai elegantemente o olhar e os traços do rosto.

Ambas as esculturas vêm do antiquário florentino Sandro Morelli e foram recentemente adquiridas pela Fondazione Santarelli. Não há dúvidas de que as obras tenham sido feitas no mesmo atelier e que fossem parte de um monumento desmembrado. A tipologia formal e também as características das expressões fazem considerar lícita a hipótese da proveniência de um monumento funerário, segundo o modelo difundido desde o final do século XV até a primeira metade do século XVI em Roma, Florença e Siena. O olhar permeado de jovem tristeza do menino e a idealização misteriosa da mulher poderiam, de fato, aludir a uma morte precoce do jovem e a uma antiga sabedoria feminina, segundo a iconografia da Sibila, a qual já mencionamos. Essas referências remeteriam a uma celebração funerária em seus aspectos retratísticos, simbólicos e morais.

A atribuição a Andrea Bregno e seu atelier foi feita desde o reaparecimento das obras no mercado de antiguidades e foi confirmada pela maior exposição sobre o artista.

A pintura representa Cristo Redentor a meio corpo, abençoando e segurando um livro aberto em cujas páginas está escrita, em letras maiúsculas, a célebre passagem do Evangelho de São João (8, 14) EGO/SUM/LUX MUN/DI [eu sou a luz do mundo]. O Cristo está vestido com uma túnica bordada em ouro no decote e nas mangas, e com um manto também bordado nas bordas, que cai dos ombros ao lado do peito até a cintura.

A obra foi encontrada pela primeira vez na sacristia da Igreja romana de San Salvatore in Lauro e imediatamente foi considerada uma produção de Melozzo. A pintura havia vindo da vizinha Igreja de San Salvatore in Primicerio, mais conhecida como San Trifone, antigo edifício eclesiástico fundado em 1113 e demolido nos anos 1930. Depois disso, a obra foi transportada para a sacristia de San Salvatore in Lauro, Igreja histórica dos Piceni, em Roma, que a adquiriram em 1669 e, em 1967, foi levada para a atual sede de sua Sociedade.

A atribuição a Melozzo era sustentada pela afinidade estilística e pelas soluções formais com outro célebre exemplar de Urbino (Galleria Nazionale delle Marche), que apresenta idêntica iconografia, apesar de enquadrada por moldura em relevo e por uma representação limitada ao busto, com a variante da cruz no lugar do livro aberto. Outras duas representações do Redentor atribuídas a Melozzo (Città di Castello, Pinacoteca Comunale; Turim, Galleria Sabauda) distanciam-se do modelo de Urbino pela qualidade e pelo estilo, enquanto esta versão romana da Sociedade dos Piceni parecer ser o único exemplar que possa se aproximar dela. Apesar das condições de conservação serem muito precárias, uma restauração feita naquela época consentiu recuperar traços do retratado e transparências da cor, porém num estado de depauperamento geral da matéria pictórica.

A pintura estava originalmente colocada no altar maior da igreja de San Trifone, que se localiza próximo à pomposa residência dos Riario, os maiores comitentes da atividade romana de Melozzo. A Melozzo foi atribuído o fragmento de uma decoração descoberta há algumas décadas no próprio Palazzo Riario, depois denominado Altemps. Nas proximidades estava a Igreja com esta pintura dos Piceni, por sua vez afiliada à igreja de San Lorenzo in Damaso, basílica histórica dos Riario, que, portanto, também podiam ser considerados titulares da pequena igreja de San Trifone.

Melozzo degli Ambrosi, dito Melozzo da Forlì

(Forlì, Itália, c. 1438 - 1494)

Il Redentore, século XV

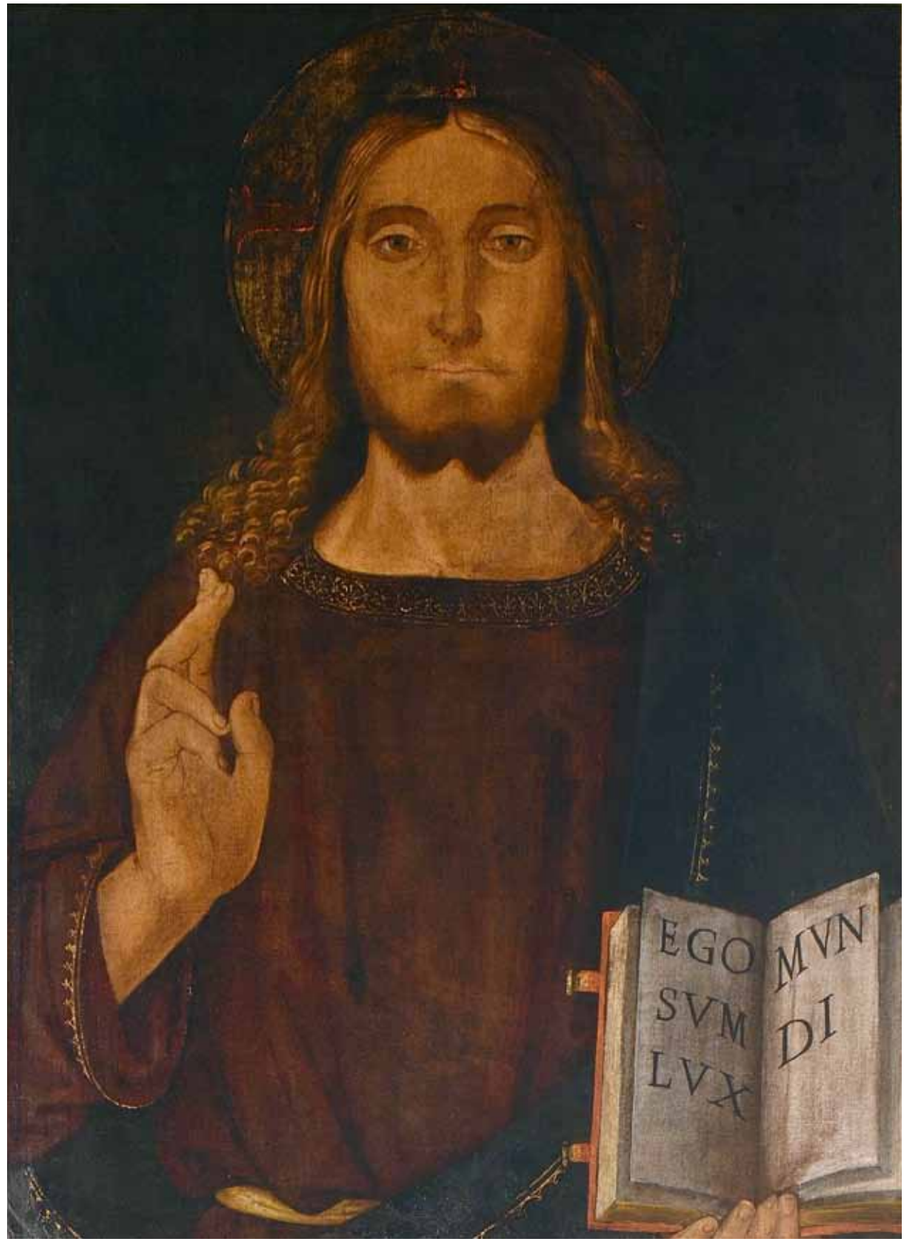
[O Redentor]

óleo sobre tela

110,0 x 80,0 cm

Pio Sodalizio dei Piceni

© Pio Sodalizio dei Piceni, Roma



A obra representa Santo Antônio Abade abençoando, sentado num trono de mármore, vestido com um hábito marrom, com capuz e capa negra. O Santo é apresentado com os costumeiros atributos iconográficos – o bastão com a sineta apoiado no braço e o pequeno porco embaixo –, enquanto segura com a mão esquerda um livro aberto, onde está escrito: QUOCU(N)QUE VADIS SE(M)P(ER)/DEUM P(RAE) OC/ULIS TUIS/HABEAS IN/HIIS QUE A/GIS TESTEM OMNIUM SACR/A(RUM) SCRIPT/URA(RUM) ADH/IBEAS IN Q/UOCU(N)QUE L/OCO SEDERI, que parafraseia o dito do Santo relatado nos *Verba Seniorum* (n. 108).

Piermatteo inaugurou com essa obra uma tipologia fisionômica que repetiu em outras composições posteriores, como *Eterno Padre benedicente* [Pai eterno abençoando], do afresco na Igreja de Sant'Agostino, em Amélia, datado de 1482, e *Dio Padre e due Angeli* [Deus Pai e dois anjos], na luneta do políptico franciscano (Terni, Pinacoteca Nazionale), pintado entre 1483 e 1485. No quadro, um cuidado especial é reservado para a exuberante decoração pontilhada da auréola do Santo – como em toda a produção posterior –, dividida em três faixas concêntricas, as duas internas pontilhadas e a externa ornada com um motivo de folhas lanceoladas, da qual o pintor registra a sombra sobre o encosto de mármore do trono, juntamente com o capuz do hábito.

Sant'Antonio abate foi executada para o convento franciscano de San Giovanni Battista, próximo a Amélia, que, em 1474, recebeu uma doação pontifícia para a construção de um altar dedicado ao Santo, que devia ser dotado de uma pintura. O quadro de Amélia foi pintado algum tempo depois, como parecem sugerir as profundas afinidades que ligam a obra à escultura em madeira com o mesmo tema executada em 1475 por Lorenzo di Pietro, dito Vecchietta (1412-1480), de Siena. A obra, que se encontra hoje no Duomo de Amélia, talvez proveniente da igreja local de Sant'Antonio, é muito próxima no abundante caimento do panejamento, muito vivo entre as pernas dobradas, ligeiramente em desnível.

Piermatteo di Manfredi, dito Piermatteo d'Amélia
(Amélia, Itália, ? - c. 1508)

Sant' Antonio Abate, 1474
[Sant'Antônio Abade]

têmpera sobre madeira
178,0 x 100,0 x 3,0 cm

Museo Civico Archeologico e Pinacoteca "Edilberto Rosa" Città di Amélia, Umbria

© Comune di Amelia – Archivio fotografico digitale

Pietro Vannucci, dito Il Perugino

(Città della Pieve, Itália, c. 1446/1450
Fontignano, Itália, 1523)

Pietà con San Girolamo e Santa Maria Maddalena, 1470-1475
[Pietà com São Jerônimo e Santa Maria Madalena]

têmpera sobre tela
134,0 x 171,0 cm
Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria - Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici dell'Umbria

Proveniente do convento franciscano de Farneto, entre Perugia e Gubbio, a pintura, em razoáveis condições de conservação, foi executada sobre tela, como era costume para os estandartes de procissão, um tipo de aparato particularmente difundido nas fraternidades da Úmbria e da região Marche, no século XV.

A composição, inspirada em grupos em madeira alemães – os *vesperbild* – amplamente difundidos na Úmbria, apresenta ao centro a Virgem com o corpo lívido do Cristo sobre os joelhos, segurando sua nuca com a mão direita. À esquerda, em primeiro plano, Jerônimo, com o leão por trás, está ajoelhado com as mãos juntas e observa intensamente o rosto exangue de Cristo; à direita, Maria Madalena, com o recipiente dos unguentos um pouco afastado, parece petrificada pela dor, com os braços ao longo do corpo.

Por trás do grupo central, abre-se a ampla paisagem com três esporões rochosos que surgem por trás do suave declive de colinas banhadas pelo rio que corre sinuoso. No aclive se recortam pequenas arvores frondosas, salpicadas de luz, que lembram as obras flamengas de Memling (c. 1430 - 1494). Essa mesma vegetação, alinhada com os experimentos atmosféricos do atelier de Verrocchio (1435-1488), aparece por trás do grande arco triunfal no episódio *Miracolo della Fanciulla* [Milagre de uma jovem moça], nos painéis de San Bernardino (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia). A essa obra remetem também as dobras caneladas das vestes de São Jerônimo e da Madalena, que caem retas e se esparramam revoltas no chão, de maneira completamente análoga à túnica do franciscano tonsurado ao lado de Bernardino ou à veste cor de rosa da menina pintada contra a luz. Confirma uma cronologia semelhante, por volta da metade dos anos 1470, um compromisso com o estilo de Verrocchio declarada na anatomia do corpo do Cristo, coberto pelo pano da cintura amassado por leves pregas, perfiladas de luz, muito parecido com a que cobre a cintura do São Sebastião, afrescado por Perugino em 1478, na Cappella della Maddalena, na Igreja de Santa Maria di Cerqueto.

A pintura, executada em têmpera sobre seda, é um estandarte de procissão, tipologia muito difundida na Úmbria e na região Marche no século XV. Foi encomendada a Pinturicchio, em 1499, pela fraternidade de Sant'Agostino de Perugia, da qual o pintor havia alugado algumas salas no ano anterior. Para conservar a tela, levada em procissão ao lado de um crucifixo, foi feito um tabernáculo em 1507 pelo marceneiro Ercolano di Gabriello (?), de Perugia.

No centro da pintura, está representado o Santo de Hipona, com o hábito episcopal e a mitra – parecida com aquela que Sant'Agostino usa na pintura de Bernardino, no compartimento lateral do políptico da Igreja de Santa Maria dei Fossi (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) –, ornamentada com pérolas e pedras preciosas, que decoram também os festões da capa verde, sob a qual se entrevê o hábito negro da Ordine degli Eremitani. O santo segura, com a mão esquerda, o pastoral, com báculo e voluta ricamente decorados, enquanto, com a mão direita, segura um livro aberto, no qual está escrita a exortação: *"Figlioli siate intente amare Iddio che avete inante lo exemplo mio"*[1]. A advertência é destinada aos membros da fraternidade de Perugia, representados rezando de joelhos aos pés do santo, usando o hábito dos frades. As figuras se recortam diante de uma parede em mosaico dourado que, privando voluntariamente a representação de profundidade espacial – segundo uma solução já utilizada pelo pintor, com outro requinte, nas laterais do políptico da Igreja de Santa Maria dei Fossi –, lembra os tecidos suntuosos muito em moda em Roma nas duas últimas décadas do século XV para valorizar os antigos ícones. O motivo acentua o caráter icônico da imagem do santo, em nítido contraste com a solução adotada por Pietro Perugino (c.1446/1450-1523) para o estandarte de mesmo tema executado para a Confraternita di Sant'Agostino, de Fabriano (c. 1370-1427) – Pittsburgh, Carnegie Institute –, com o qual a obra compartilha o mesmo aparato.

[1] N. T. "Filhos, estejam atentos em amar a Deus, tendo-me como exemplo"

BERNARDINO DI BETTO,
DITO IL PINTURICCHIO
(Perúgia, Itália, c. 1454/1456
Siena, Itália, 1513)

San Agostino tra i disciplinati, 1499
[Santo Agostinho entre frades]

têmpera sobre tela
104,0 x 72,0 cm

Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria - Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici dell'Umbria, Perugia.

Sebastiano Luciani, dito Sebastiano del Piombo

(Veneza, Itália, (?) 1485 - Roma, Itália, 1547)

Ritratto del medico Arsilli, 1522

[Retrato do médico Arsilli]

óleo sobre madeira

85,0 x 69,0 x 4,0 cm

Pinacoteca Civica "Francesco Podesti e Galleria d'Arte Moderna

©Pinacoteca Civica Francesco Podesti, Ancona

Em 1995, a pintura foi doada à Pinacoteca Civica Francesco Podesti de Ancona pelos herdeiros do retratado, Francesco Arsilli (c. 1470-c. 1540). Antes da restauração, feita em 1976-1977, a obra estava num estado de conservação muito precário, tanto que muitos estudiosos, como Mauro Lucco (1949-), em 1980, tinham duvidado da autoria de Sebastiano del Piombo. Michael Hirst (1952-), em 1981, ao contrário, inseria a obra no catálogo do grande pintor veneziano, mas apenas em consideração a sua história de colecionismo. Por mais que a película pictórica esteja desgastada em vários pontos, não se pode duvidar da qualidade do retrato desse enérgico personagem, com o belo casaco vermelho ornado por uma gola de pele, que, indicando o livro, nos olha intensamente.

Sabe-se da existência de um retrato de Francesco Arsilli, médico pessoal e amigo de Sebastiano, graças a uma carta endereçada pelo próprio pintor veneziano a Michelangelo (1475-1564), em 16 de junho de 1531, na qual se lembrava de como, anos antes, havia lhe mostrado o retrato de Arsilli.

Mesmo na falta do ano exato desse encontro, os estudiosos conseguiram fixá-lo em 1522, quando Michelangelo retornara a Roma por um breve período. A favor dessa datação estão a inscrição que indica que o personagem retratado tem 52 anos e o ano de nascimento de Francesco Arsilli, por volta de 1470. Este último dado histórico pode ser obtido levando em conta alguns elementos: o ano em que o médico fez testamento, ou seja, 1540, e o testemunho de Paolo Giovio (1483 - 1552), com base no qual o historiador afirmava que Arsilli não teve mais do que setenta anos de vida.

Apesar de ter-se tentado colocar em dúvida essa reconstrução histórica, propondo datações alternativas, a crítica concorda ao fixar o ano de execução do retrato em 1522, não só em consideração a esses dados históricos, mas também pela influência que as criações de Michelangelo, de mesma data, exerceram sobre o pintor.

O pequeno quadro, que aparece no inventário dos Este de 1663, representa o busto da Virgem numa pose incomum: seus ombros estão perpendiculares à superfície pictórica e sua cabeça voltada para o espectador, com os olhos voltados para uma cena que não podemos ver. Trata-se da réplica da cabeça da Virgem da grande obra que se encontra no Museo del Prado, em Madri, a Vergine della cosiddetta Perla [Virgem da Pérola]. Pintada por Rafael por volta de 1518, a obra representa o encontro da Virgem e o Menino com Santa Elisabete e o jovem João Batista.

A pintura espanhola deve seu nome a Filipe IV da Espanha (1605-1665), que uma vez, ao mostrar sua coleção, disse que aquele era a "pérola" de seus quadros. A pintura foi encomendada em Roma por Ludovico di Canossa (c. 1475-1532), bispo de Bayeux, um personagem muito conhecido na Itália Central no final do século XV e início do século XVI e já em forte contato com os Montefeltro e os Della Rovere, em Urbino. Esse grande quadro foi depois levado para Verona, ao palácio de Canossa, onde foi visto e copiado por inúmeros artistas, entre eles Taddeo Zuccari (1529-1566) e Paolo Veronese (1528-1588).

Como se trata de uma pintura muito tardia na produção de Rafael, historiadores da arte frequentemente nela identificam a marca de Giulio Romano, um dos melhores alunos do artista.

A pequena versão de Módena foi atribuída a Rafael por Mario Scalini (1955-), em 2010, depois de um restauro que revelou um alto grau de refinamento em sua execução. Há, no entanto, sensíveis diferenças entre este busto e a figura que está no quadro de Madri, como o colorido das vestes, aqui muito mais frio e metálico, a presença de um tecido alongado entrelaçado nos cabelos da Virgem, além de um acabamento diferente na pele, que parece esmaltada.

Um desenho de Rafael conservado no Louvre, idêntico ao quadro de Módena, é certamente um estudo do mestre para a versão maior da pintura, mas que também pode ter sido usado para esta imagem.

Rafael [Raffaello Sanzio]

[Urbino, Itália, 1483 - Roma, Itália, 1520]

Testa di Madonna, 1518-1520

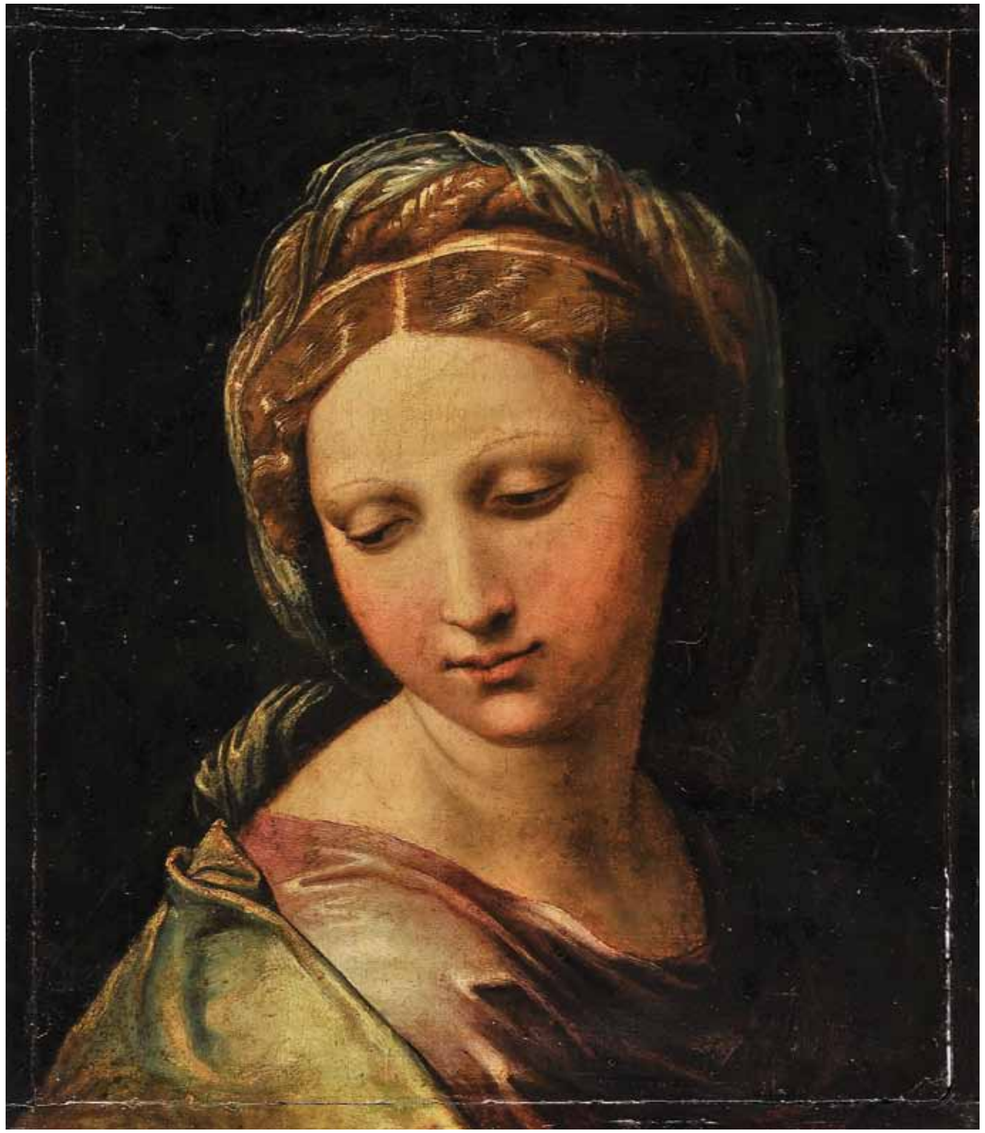
[Cabeça da Virgem]

óleo sobre madeira

31,5 x 27,5 cm

Galleria Estense

Archivo Fotografico della SBSAE
di Módena e Reggio Emilia
©Concessão do Ministero per i Beni
e le Attività Culturali



O quadro representa Santa Catarina de Alexandria sentada numa cadeira alta coberta por um pano verde, com um livro na mão direita e a palma do martírio na mão esquerda. Apoiada à esquerda está a roda do martírio, quebrada em várias partes, como conta a história de seu suplício, transmitida por Jacopo da Varagine (c. 1230 - c. 1298) na *Legenda Aurea*. No alto, atrás da santa, estão dois anjinhos nus em pé sobre bases de mármore, que também servem de fundo para a pintura. Eles seguram uma coroa no ato de colocá-la na cabeça da mártir e uma grande guirlanda de folhas e frutas.

Trata-se de uma obra inédita e belíssima de Raffaellino del Colle, pintada em seu melhor período, depois da volta de Roma a Sansepolcro.

É uma obra que sintetiza, de maneira magistral, a estética do século XVI, com os ideais de *variatio* e *imitatio* associados. O penteado da santa deriva dos bustos antigos, assim como as proporções da cabeça e o classicismo da figura. Mas também estão presentes características retiradas dos novos clássicos: os anjinhos têm peso, como que copiados da figura de Elias em afresco de Rafael (1483-1520) num pilar da Igreja de Santo Agostinho em Roma; a veste agarrada ao corpo da santa, como se estivesse molhada, lembra Perin del Vaga (1501-1547) e, sobretudo, Parmigianino (1503-1540); enquanto a posição das pernas cruzadas da santa vem de uma ideia de Giulio Romano. Mas é o manto amarelo que flutua no espaço como se fosse uma cascata de seda e cetim que dá o toque pessoal do pintor. Uma autêntica prova de excelência que aproxima essa pintura a suas obras-primas, como a estupenda *Annunciazione* [Anunciação] do Museo Civico de Città di Castello, no qual se vê novamente a atenção para um cromatismo cambiante e brilhante, semelhante às soluções de Giulio Romano (c. 1499-1546) e de Perino, do mesmo período.

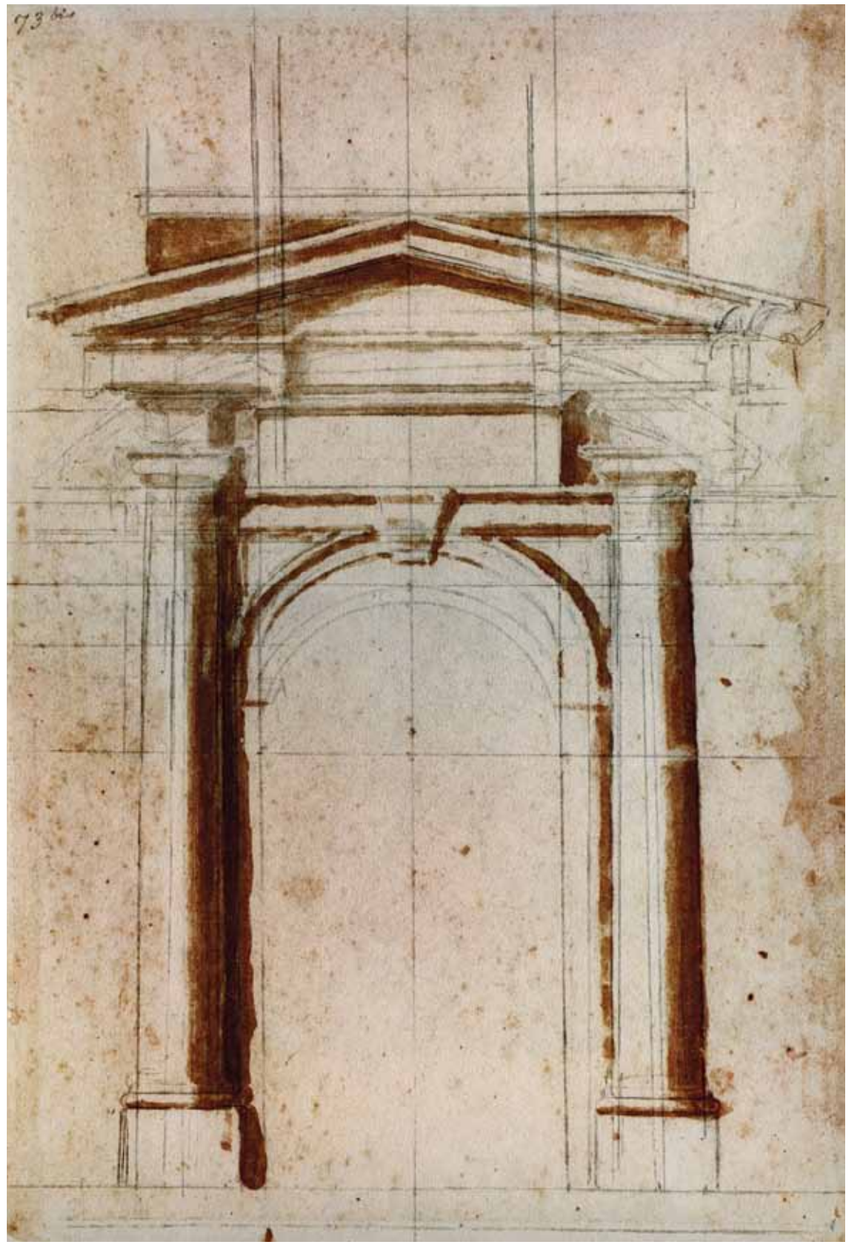
As dimensões do quadro e o assunto – em resumo, uma Santa Catarina em majestade – fazem pensar que a pintura, agora em coleção particular, possa ter sido originalmente o retábulo de um oratório ou de uma capela dedicada à santa.

Raffaellino del Colle
(Arezzo, Itália, c. 1490 – Colle, Itália, c. 1566)

Santa Caterina d'Alessandria, século XVI
[Santa Catarina de Alexandria]

óleo sobre madeira
116,0 x 70,0 cm

Coleção particular
©Coleção particular



MICHELANGELO BUONARROTI
(Caprese, Itália, 1475 - Roma, Itália, 1564)

Studio di Portale, c. 1561- 1565
(Estudo de Portal)

lápis e aquarela sobre papel
39,9 x 26,9 cm

Casa Buonarroti

©Casa Buonarroti, Florença.

Este estudo faz parte de uma série de desenhos realizados por Michelangelo para a Porta Pia, nas muralhas de Roma, um de seus últimos projetos, datado entre 1561 e 1565. O novo planejamento viário de Roma, na parte superior da Via Nomentana, requeria a construção de uma nova passagem e o papa Pio IV – daí o nome da porta – encomendou-a ao artista mais importante da Itália do século XVI. Michelangelo estava naquele momento ocupado na construção do Palazzo Farnese e da Basílica de San Pietro, uma enorme obra com diversas dificuldades, que se estendia havia dezenas de anos. As soluções adotadas nessas duas obras foram normativas para toda a arquitetura do século XVI e podem ser vistas nesse fascinante desenho.

O arco agudo, de inspiração clássica, deriva dos estudos das ruínas romanas realizados por Michelangelo. Está inserido entre duas poderosas colunas que, em sua monumentalidade, refletem não somente o gigantismo da abóboda da Basílica de San Pietro, mas também estruturas semelhantes às da Piazza del Campidoglio e do piso nobre do Palazzo Farnese. O arco é encimado por um friso, por si só quase uma arquitrave, ao qual está ligado por meio de uma chave trapezoidal, que atribui movimento pela pedra central, um tema que parece homenagear a arquitetura de Leon Battista Alberti. As colunas dóricas lisas são encimada por rodapés quadrados e por capitéis mais amplos. No centro do espaço entre estes vários elementos está uma placa plana, também um exemplo da herança clássica. No alto, o frontão é um painel nivelado, que reforça a monumentalidade do desenho. Por baixo dos traços finais, Michelangelo fez a lápis breves esboços de desenhos alternativos, coloridos com aquarela marrom, como as volutas partidas sobre os capitéis, iguais àquelas que ele utilizou na porta do Campidoglio, ou a posição diferente do arco, que é ainda mais baixo.

O desenho é um testemunho admirável e quase comovente da última produção de um Michelangelo octogenário. Vê-se, de fato, o calculado estudo arquitetônico, baseado na tradição humanista do período, e a precisão do traço do artista, mas também a vontade de concorrer com a arte da antiguidade, fazendo-a se tornar uma linguagem moderna.

URBINO

URBINO E A DIVINA PROPORÇÃO

Maria Rosaria Valazzi

Nas encostas dos Apeninos, quase no meio da Itália em direção ao mar Adriático, está localizada, como todos sabem, a pequena cidade de Urbino..." (Baldassar Castiglione, *Il Cortegiano* [O Cortesão]).

Urbino era a capital de um pequeno estado localizado entre as montanhas dos Apeninos tosco-emilianos; tornou-se, entre os séculos XV e XVI, o palco de uma das mais esplêndidas florescências artísticas do Renascimento italiano.

Na Idade Média, um ramo dos condes de Carpegna havia se estabelecido na região de San Leo, a antiga *Mons Feretri*, daí o nome da dinastia Montefeltro que a partir do século XIII obteve o feudo de Urbino do imperador Federico II (1500-1540). Estirpe de combatentes, conhecida pela valentia das tropas, os *condottieri* que se sucederam na Senhoria da cidade mantiveram seus interesses focalizados mais ou menos exclusivamente no ofício das armas.

A partir do início do século XV, também voltaram sua atenção para outros campos de ação, fazendo da produção cultural e artística um dos elementos mais importantes para manifestar seu poder e trazer fama a seu estado.

O que aconteceu com Urbino na primeira metade do século XV não foi diferente do que aconteceu no resto da Itália e que teve uma interessantíssima interpretação em toda a região Marche. A região - como indica o próprio nome no plural, caso único na Itália - é fruto da agregação de territórios que, mesmo originados de acontecimentos históricos comuns, foram - e ainda são caracterizadas por fortes tradições locais e por uma fortíssima vocação para a autonomia. Também foi um fenômeno muito característico naquele século o surgimento e o crescimento de um grande número de pequenas e combativas Senhorias por toda essa região. Os Varano em Camerino, os Smeducci em Sanseverino, os Chiavelli em Fabriano, os Migliorati em Fermo, só para citar alguns nomes, detiveram, muitas vezes em lutas fratricidas de assombrosa crueldade, um poder de breve duração, mas mesmo assim, e por toda a parte, acompanhado por um grande desenvolvimento de encomendas artísticas, com o surgimento de escolas locais bem reconhecíveis e artistas de porte considerável.

Gentile da Fabriano (c. 1370-1427), o maior deles, esteve a serviço dos poderosos da época, dos Malatesta ao papa Martino V (1368-1431), ativo com prestigiosas encomendas em Bréscia, Veneza e Roma; os irmãos Lorenzo (1374-c. 1418) e Jacopo Salimbeni (c.1370/1380-depois de 1426), de San Severino Marche, criaram obras muito precoces perfeitamente alinhadas com modelos do gótico internacional; Giovanni Boccati (c. 1410-c. 1486), Giovanni Angelo d'Antonio (documentado 1443-1476) e Girolamo di Giovanni (documentado 1450-1503), de Camerino, que foram recentemente objeto de um importante estudo filológico, criaram uma linguagem pictórica fortemente característica, robustecida por contatos com outros centros artísticos, como Perugia ou Pádua (para citar os mais significativos em sentido de evolução estilística); e artistas como Antonio da Fabriano (1451-1489) e Nicola di Maestro Antonio (fim séc. XV-após 1511), de Ancona, Arcangelo di Cola (1416-1429), Lorenzo d'Alessandro (c. 1455-1503), para citar somente alguns, contribuíram para a criação de uma rede de notável riqueza e qualidade.

Também não se pode ignorar que, desde o tempo das mais antigas migrações, a região Marche foi um território de intensa troca cultural e comercial: durante toda a longa história da região mantiveram-se vivos e persistentes os intercâmbios das encostas da montanha com as regiões fronteiriças. Vivíssima, constante, e quase invasiva, foi a relação dos centros costeiros com a arte veneziana. Intercâmbios artísticos e culturais, assim como foram intensos as negociações comerciais entre as cidades portuárias e "La Serenissima" (como Veneza é conhecida). Eram feitas de encomendas de obras – que, via mar, chegavam a igrejas e conventos – para artistas que passavam temporadas ou até mesmo elegiam como seu território de residência a região Marche.

Foi o caso de Carlo Crivelli (c. 1435-c. 1495) que, tendo fugido de Veneza por causa de obscuros acontecimentos familiares, depois de uma breve estada na Dalmácia, do outro lado do mar Adriático - o Adriático também era elemento de união entre as culturas –, a partir de 1468, até sua morte, viveu na região Marche, em Ascoli Piceno em particular, executando algumas das pinturas - como as obras de Ascoli Piceno, o único políptico ainda intacto, de Camerino e de Fabriano - de mais intenso fascínio (o próprio Bernard Berenson [1865-1959] ficou encantado com elas) de todo o Renascimento adriático. Poucas décadas mais tarde, o mesmo aconteceu com o atormentado Lorenzo Lotto (c. 1480-c. 1556).

Polípticos e telas de Jacobello del Fiore (c. 1370-1439), Niccolò di Pietro (c. 1340-c. 1414), Michele Giambono (c. 1400-1462), dos Vivarini, e de outros obscuros mestres que ainda estão espalhados pelas cidades costeiras. De Veneza origina também o grande retábulo que Giovanni Bellini (c. 1435/1438-1516) executou para a Igreja de São Francisco, em Pesaro. É uma "obra capital", segundo as palavras de Roberto Longhi (1890-1970), na qual aconteceu a fusão entre a cor de Vêneto e a perspectiva da Toscana, que, nos anos em que o retábulo foi executado (c. 1475), era largamente utilizada e adaptada nas obras feitas em Urbino por Piero della Francesca (1415-1492).

Urbino, desde a metade do século, ou seja, desde quando Federico di Montefeltro (1422-1482) tomou posse da cidade, assumiu um papel hegemônico política e culturalmente. Um grande estudioso francês - André Chastel (1912-1990) - cunhou a feliz expressão "Renascimento matemático" para indicar essa característica particular que distinguiu a grande temporada de Urbino e que teve em Federico di Montefeltro seu icônico modelo: o perfil adunco de Federico não necessita de excessivas interpretações para se erguer como imagem simbólica de um período que foi precursor de grandes e originais realizações.

Desde os tempos do Conde Antonio di Montefeltro (1348-1404), que governou a cidade entre os séculos XIV e XV, era possível notar um despertar geral, também em âmbito cultural e artístico: fruto disso foi a decoração pictórica do Oratorio di San Giovanni, em 1416, na qual, com uma hábil graduação de drama e

Piero della Francesca
(Borgo San Sepolcro, Itália, 1415-92)

Madonna di Senigallia, c.1470-1585
(Madona de Senigallia)

óleo sobre painel,61 cm x 53 cm

Galleria Nazionale delle Marche

© Soprintendenza per i Beni Storici Artistici
ed Etnoantropologici delle Marche

elegante observação da realidade, os irmãos Jacopo e Lorenzo Salimbeni executaram uma das obras mais representativas do chamado gótico cortês ou internacional. Guidantonio (1377-1443), que governou de Urbino entre 1404 e 1443, incrementou a ação do pai. Ele buscou com grande determinação fazer com que o pequeno estado que governava ganhasse cada vez mais "peso" no jogo das briguentas senhorias italianas. O casamento com Caterina Colonna (?), em 1424, sobrinha do papa Martinho V, ele também pertencente a uma poderosa família romana, deu-lhe a visibilidade e o poder que cobiçava: o nascimento do herdeiro Oddantonio (1428-1444), agraciado muito jovem com o título de duque, pareceu realizar plenamente suas aspirações.

A crônica da época fala que este jovem, de aspecto angelical e de coração tenebroso, era tão arrogante e violento a ponto de determinar uma sangrenta revolta na cidade que, em 1444, levou à sua morte. Foi então chamado para governá-la seu meio irmão Federico, filho natural de Guidantonio, nascido em Gubbio em 1422, que imediatamente soube instituir uma relação de nova e concorde confiança com a cidade e seu povo.

Entretanto, o nascimento de Federico é obscuro: os contemporâneos já ventilavam a hipótese de que ele não fosse filho, mas neto de Guidantonio, gerado por sua filha Aura (?) e o marido dela, Bernardino Ubaldini (?), também pertencente a uma estirpe de valorosos combatentes da Itália Central (sua deposição foi representada na *Battaglia di San Romano* [Batalha de San Romano], de Paolo Uccello [1397-1475]).

Federico, afastando-se ainda criança de Urbino, foi educado pelos mais famosos mestres da Itália, tanto militar quanto intelectualmente. Sua formação deu-se em Milão e Veneza, com uma fundamental temporada em Treviso, na Ca' Zoiosa, de Vittorino da Feltre, onde eram praticados concretamente os princípios do humanismo: a mente e o corpo eram "alimentados" conjuntamente para compor o homem em sua dimensão mais total.

Federico foi *condottiero* (um líder militar) - considerado o maior de seu tempo: arguto estrategista e também hábil diplomata - e intelectual, amante e incentivador das artes, comitente de obras que ainda hoje são a expressão de um mundo cultural único, todas ligadas a uma absoluta originalidade e coerência.

Já nos primeiros anos como senhor de Urbino, Federico começou a construir sua residência, que se tornou, em trinta anos, uma das arquiteturas símbolo do Renascimento italiano: o Palazzo Ducale.

O mais antigo núcleo do complexo arquitetônico é constituído pelo chamado Palazzetto della Jole, a grande construção que se ergue ao lado da antiga residência dos Montefeltro, na praça hoje chamada do "Renascimento". Esse palácio é considerado protorrenascentista, em que a evidente marca tardogótica da construção é "modernizada" pelas esculturas decorativas que ornamentam os portais, molduras de portas e janelas, lareiras, capitéis e mísulas. Essas esculturas decorativas são um dos temas dominantes no palácio: vão se alterando no curso dos anos com a evolução dos estilos e com a chegada de artistas que trabalham em

Urbino em períodos sucessivos e ainda hoje se caracterizam como guias de um percurso que é ao mesmo tempo visual e simbólico. Os símbolos heráldicos e os emblemas de Federico - menções às suas virtudes como o arminho, símbolo da pureza, a bombarda virada, aludindo à paz preferível à guerra, o avestruz, à capacidade de superar as adversidades constituem sua marca juntamente com representações de honrarias que ele recebeu: a Ordem da Jarreteira e a Ordem do Arminho, concedidas respectivamente pelo rei da Inglaterra e pelo rei de Nápoles, testemunham a fama e o papel "internacional" que ele alcançou. As siglas F.C. (Federicus Comes) e F.D. (Federicus Dux) são elementos constantes nas esculturas decorativas. Depois que ele obteve a investidura ducal em 1474, estas se tornaram uma preciosa forma de definição cronológica.

Os escultores florentinos Maso di Bartolomeo (1406-c.1456), Pasquino da Montepulciano (c.1425-1485) e Michele di Giovanni da Fiesole (c. 1418-c. 1458), conhecido com "Il Greco", foram os primeiros artífices, por volta de 1450. A vinda deles a Urbino deu-se por meio de um curioso artista, Bartolomeo Corradini (c.1420/1425-1484), mais conhecido pelo nome de "Fra' Carnevale", o qual, depois de na juventude ter se formado em Florença, no atelier de Filippo Lippi (c.1406-1469), passou sua vida em Urbino, assinalando profundamente o ingresso da cidade na cultura do Renascimento. Apenas recentemente, à luz de documentos anteriormente desconhecidos, Fra' Carnevale foi reconhecido como autor de duas pinturas, as chamadas *Tavole Barberini* [Painéis Barberini], que foram objeto de uma apaixonante história de migrações e atribuições. As pinturas, representando a *Nascita della Vergine* [Nascimento da Virgem] e a *Presentazione al tempio* [Apresentação no templo] (hoje respectivamente em Nova York e Boston), foram retiradas, no século XVII, da Igreja de Santa Maria della Bella, em Urbino, pelo cardeal legado Antonio Barberini (1607-1671), que as quisera em sua riquíssima coleção.

É preciso observar que a mobília e as obras de arte do Palazzo Ducale de Urbino, assim como os bens artísticos na cidade, desapareceram quase que totalmente. As pinturas e os objetos mais preciosos foram para Florença com a herança de Vittoria Della Rovere (1622-1694) por causa da extinção da família em 1631 (os Montefeltro, depois da morte de Guidubaldo, em 1508, foram sucedidos, com o típico jogo de entrelaçamentos políticos e matrimoniais da época, pelos Della Rovere); outros bens, como dissemos, foram englobados nas coleções dos Barberini; e outros ainda, como a Biblioteca de Federico di Montefeltro, foram transportados para o Vaticano.

Segundo Vespasiano da Bisticci (1421-1498), a biblioteca de Federico era a mais bela da Itália: o tom adulatório do "dono de papelaria" florentino, "caçador" de textos raros, não pode, entretanto, encobrir a realidade constituída pelo grande número dos preciosíssimos códices manuscritos-latinos, gregos, de argumento religioso e profano - que faziam parte do patrimônio livreiro, para cuja decoração Federico havia chamado os mais ilustres iluminuristas da época. Não é possível reconstituir, a não ser com o auxílio de raras ilustrações, o aspecto das salas do Palazzo, que eram decoradas com courames (couros entalhados e pintados), tapeçarias, quadros e esculturas policromadas. Hoje restam solitários testemunhos da chamada Alcova di Federico - objeto de uso e obra de arte, talvez um dos *"chambres carrées"* vistos por Michel de Montaigne em sua visita a Urbino de 1581 - e pinturas murais da *Camera Picta*.

Estas últimas pinturas, que representam homens ilustres da antiguidade, foram executadas por Giovanni Boccati, de Camerino. A mais recente restauração permitiu reconhecer nelas brasões e símbolos heráldicos dos Sforza: a decoração, portanto, foi feita com muita probabilidade entre 1459-1460, por ocasião das núpcias de Federico di Montefeltro e Battista Sforza (1446-1472).

Entre Federico e Battista houve um verdadeiro amor, não apenas uma união política. Battista era muito jovem quando se casou - tinha apenas catorze anos - mas demonstrou ter dotes raros. Educada na corte milanesa dos Sforza, hábil oradora em latim, amante das artes, soube unir à elegância dos modos a firmeza necessária para governar o estado durante as longas ausências do marido.

Foi certamente mérito de Battista a corte de Urbino ter se tornado um extraordinário polo de atração. Em poucos anos, as obras do Palazzo Ducale ganharam vida e, agregando na construção preexistente novas edificações, como era costume na época, o complexo arquitetônico alcançou progressivamente a extensa superfície de hoje. É necessário lembrar que Federico empregou ali a enorme renda derivada das condutas militares. Ele soube reverter, com uma política clara, os benefícios para toda a população, garantindo a harmonia social.

Em 1468, Federico, que é reconhecidamente o inspirador e idealizador de toda a operação, emitiu um "alvará", mediante o qual o engenhoso Luciano Laurana (c. 1420-1479) foi nomeado chefe de todas as obras, uma espécie de moderno diretor de obras.

Luciano Laurana, proveniente de Zara e, portanto, criado na grande cultura clássica adriática, aluno de Leon Battista Alberti (1404-1472) e seu colaborador em Mântua, executou *Facciata dei torricini* [Fachada das torres], na qual, com criatividade inusitada, conseguiu fundir o caráter defensivo original do complexo com a leveza dos pórticos de mármore abertos para a paisagem e o pátio de honra. Esta é uma das criações mais puras do Renascimento italiano, na qual a precisão das formas e o rigor das proporções, segundo as regras da "seção áurea", produzem o destilado exemplar da harmonia arquitetônica e numérica.

A regra da "proporção" reina incontestada nos apartamentos que foram executados sob a orientação de Laurana e depois de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), o arquiteto de Siena que o sucedeu a partir de 1477. O Apartamento do Duque, caracterizado pela obra em pedra que ainda hoje tem traços da policromia azul e ouro original (as cores heráldicas da família) culmina "ideologicamente" no *Studiolo*.
O espaço privado do Duque, lugar reservado ao repouso e à meditação, é todo revestido em marchetaria de madeira, executada no atelier florentino dos
Da Maiano, que, com um refinadíssimo jogo de ilusionismo, introduzem aos ideais de Federico os desenhos - das *Virtù* [As Virtudes] foram fornecidos por Sandro Botticelli (1445-1510) - e mostram objetos que aludem a eles. São objetos da vida cotidiana, mas também símbolos poderosos: as armas, os livros, os instrumentos científicos, os instrumentos musicais. Por cima do revestimento de madeira, uma alta faixa pintada trazia os *Ritratti degli Uomini illustri* [Retratos de homens ilustres]. Numa balanceada contraposição de personagens antigos e modernos, religiosos e laicos, o mito unificador do Humanismo está plenamente desenvolvido. Surgem *vis à vis*, para citar alguns, Santo Agostinho e o Cardeal Bessarione (séc XV), Platão e Dante (1265-1321), Ptolomeu e Sisto IV (1414-1486). Somente a metade dos 28 retratos ainda está em Urbino; os outros 14, depois de complexas vicissitudes hereditárias, estão hoje no Louvre. As imagens foram pintadas por artistas vindos de longe, para satisfazer a onívora curiosidade de Federico: segundo a tradição, vieram o flamengo Joos van Wassenhove (1410-1480) e o espanhol Pedro Berruguete (1450-1504).

No andar de baixo, em perfeita correspondência, estão colocados dois pequenos ambientes: a Cappella del Perdono, que foi projetada por Bramante (1444-1514), e o Tempietto delle Muse. Este último era decorado com representações de Apolo e das Musas (hoje na coleção Corsini, em Florença), executadas por Giovanni Santi (c. 1435-1494). Aqui também retorna o *leit-motif* das correspondências entre religião e cultura clássica, entre antigo e moderno, traços identitários do saber humanista.

Nas portas dos Apartamentos do Duque e da Duquesa estão representadas vistas em perspectiva da cidade, admiravelmente confeccionadas em marchetaria de madeira. A vista em perspectiva, que coloca em relação proporcional o próximo e o distante, torna-se tema

unificador de interpretação da realidade e de projeção do espaço. Expressão emblemática disso é a *Veduta di città* [Paisagem Urbana], hoje conhecida como *Città ideale* [Cidade Ideal], silencioso teorema em perspectiva e também alusão, impregnada por profundos postulados filosóficos, à harmonia da vida civil: uma utopia política, religiosa e estética.

Piero della Francesca, que fez da perspectiva um instrumento essencial de trabalho e tema de especulação (o *Libellus de quinque corporibus regularibus* [O livro sobre os cinco corpos regulares] é dedicado a Guidubaldo da Montefeltro), executou em Urbino algumas das obras mais significativas da arte do século XV. Na retábulo de *San Bernardino*, antes no mausoléu do duque, hoje na Pinacoteca de Brera, a perspectiva, de absoluto rigor, e a densa trama de símbolos convergem numa comovida homenagem dinástica (foi executada por ocasião da morte de Battista, em 1472, pouco depois do nascimento do seu herdeiro). *Madonna di Senigallia* é a perfeita imagem da síntese alcançada entre o postulado "toscano" da leitura racional do espaço e a visão flamenga do particular, com um uso da luz de inédita modernidade, como fator de pesquisa e também como meio de poderosa evidência simbólica. *Flagellazione* [Flagelação], por fim, inquietante em sua nitidez, é talvez a obra pictórica que teve o maior número de interpretações na história da arte. A obra é, em primeiro lugar, a mais límpida demonstração do rigor racionalizador da perspectiva, mesmo que se queira reconhecer Oddantonio no jovem descalço em primeiro plano, e considerar a pintura como expressão da vontade de expiação de Federico, ou considerar a pequena pintura como um críptico convite a socorrer a ameaçada Igreja do Oriente.

Urbino também foi local de convergência para outros arquitetos e artistas, todos muito celebrados na época: de Leon Battista Alberti a Paolo Uccello, Melozzo da Forlì (c. 1438-1494) e Luca Signorelli (1445-1523); matemáticos, como Luca Pacioli (1445-1517) (representado na famosa pintura hoje em Nápoles); astrólogos, como Giacomo da Spira (?) e Paolo di Middelburg (1446-1534). A vertente da especulação matemática e científica assumiu um papel predominante num inigualável momento em que arte e ciência eram ainda uma coisa só, mas em que já estava chegando inevitavelmente sua separação.

A vida no palácio de Urbino era muito complexa e articulada: um documento de extraordinário interesse, o libelo *Ordini et offitij alla Corte del serenissimo signor duca di Urbino* (Ms. Vat. 1248), nos permite saber que, no tempo de Federico, a corte era composta por mais de quatrocentas pessoas. O documento descreve minuciosamente sua organização e os rituais cotidianos. São indicadas as tarefas específicas dos componentes, desde os cargos mais altos (vida pública e privada eram estreitamente ligadas), como o lugar-tenente do Duque, até as das às figuras menores, como copistas, cantores, leitores à mesa do Duque (Federico adorava comer escutando leituras edificantes), os ajudantes de cozinha.

Francesco di Giorgio, além de agregar ao palácio a antiga fortaleza de Castellare, transformando-a no *Appartamento della Duchessa*, com esculturas e gessos de Francesco di Simone Ferrucci (1437-1493), dotou o palácio de um sistema de serviços e uma rede hidráulica de grande funcionalidade. Retomando modelos romanos de construção, o arquiteto criou, nos chamados subterrâneos do Palácio, blocos destinados a lavanderias, cozinhas, banhos, estábulos, com a construção de equipamentos tecnológicos ligados à distribuição e ao escoamento de água. A excelência técnica do arquiteto também foi utilizada por Federico para criar uma rede de poderosas fortalezas para defender o estado. San Leo, Sassocorvaro e Mondavio protegiam as fronteiras, em especial com a Senhoria dos Malatesta de Rimini. Esta Senhoria era governada por Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1458), que foi antagonista total de Federico numa luta sem quartel e sem descanso, pela primazia política, mas principalmente pela excelência nas encomendas artísticas, que alcançou no *Tempio Malatestiano*, de Rimini (edificado com projeto de Leon Battista Alberti, afrescos de Piero della Francesca e esculturas de Agostino di Duccio [1418-1481]) resultados de análoga magnificência.

Depois da morte de Federico, em 1482, a esplêndida prosperidade dos Montefeltro pareceu decair. No entanto, olhando mais de perto, os últimos vinte anos do século XV em Urbino constituíram outro segmento crucial da história cultural e artística não apenas italiana. São testemunhas as páginas do *Il Cortegiano*. Baldassar Castiglione (1478-1529) narra ali as esplêndidas noitadas de Urbino -na *Sala delle Veglie* de cujas janelas se podia ver o ocaso e o nascer do sol - nas quais as conversas eruditas e a agudeza de espírito, no seio soberano da "arrogância", de Elisabetta Gonzaga (1471-1526), Emilia Pia di Montefeltro (?), Giuliano de' Médici (1453-1478), Pietro Bembo (1470-1547) refletiam a mudança dos costumes e as convenções sociais. Francesco Maria della Rovere (1490-1538), que assumiu o governo do ducado com a morte de Guidubaldo di Montefeltro (1508), encarnou plenamente esse espírito.

Os estudos mais recentes mostraram, com relação à produção artística, o papel que desenvolveu Giovanni Santi com seu atelier. A figura de Giovanni Santi, obscurecida pela fama do filho Rafael (1483-1520), ainda deve ser plenamente compreendida e corretamente colocada não apenas no quadro de Urbino. Foi um personagens de múltipla faces. Seu poema dedicado a Federico di Montefeltro, conhecido como *Cronaca rimata*, se não é particularmente marcado pelo valor literário, constitui um reservatório de enorme importância para conhecer os artistas que naqueles anos - de 1480 - eram os mais celebrados da Itália, demonstrando um conhecimento direto de homens e obras. Giovanni Santi foi autor teatral e "diretor" das representações que deleitavam a corte ou celebravam seus momentos importantes.

RAFAEL SANZIO
(Urbino, Itália, 1483 – Roma, Itália, 1520)

Ritratto di Gentildonna (la Muta), 1507-1508
(Retrato de jovem dama *(la Muta)*
oléo sobre painel
64,0 x 48,0 cm
Galleria Nazionale delle Marche
© Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici delle Marche

Teve importantes relações com Piero della Francesca, que foi seu hóspede em 1468; teve contatos com Perugino (c.1446/1450-1523) e os flamengos; foi chamado para trabalhar para Isabella d'Este (1474-1539), pouco antes de morrer. Seu atelier foi ponto de encontros e lugar de formação: o próprio Rafael fez ali sua primeiríssima formação, e saiu de lá para fazer a total reformulação da linguagem artística no período romano.

Mas a genialidade de Rafael e de Bramante, também nativo das redondezas de Urbino, não pode ser compreendida plenamente sem se pensar na intensidade do ensinamento que tiveram e do qual tiraram seu primeiro nutrimento. O senso profundo de harmonia na construção do espaço, a plena integração de natureza e intelecto na formulação artística, o "ideal" de beleza que eles criaram constituem a herança mais poderosa que o Renascimento em Urbino transmitiu para o mundo.

Nota Bibliográfica: O Renascimento em Urbino foi objeto de um extenso número de pesquisas. Citamos nesta breve nota os textos recentes, mais úteis para tratar as específicas temáticas ilustradas no texto: J. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, London 1851, trad. it. de G. Nonni, Urbino 2011; A. Chastel, *La grande officina. Arte italiana 1460-1500*, Paris 1965, trad. it. Milano 1988; A. Chastel, *I centri del Rinascimento. Arte italiana, 1460-1500*, ed. Milano 1979; F. Mazzini, *Urbino, i mattoni e le pietre*, Urbino 1982, 2° ed. Urbino 1999; *Federico di Montefeltro. Lo stato le arti la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, 3 voll., Roma 1986; L. Cheles, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena 1991; *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, a cura di F.P. Fiore, Florença 2004, 2 voll.; S. Ronchey, *L'enigma di Piero*, Milano 2006; M. Simonetta, *L'enigma Montefeltro*, New York-Milano 2008; E. Gamba, *Le stelle sopra Urbino. Storie di astrologi alla corte dei Montefeltro*, Urbino 2011. Sul Palazzo Ducale in particolare: P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1950, 2 voll.; *Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Restauri e ricerche*, a cura di M. L. Polichetti, Urbino 1985; J. Hoefler, *Il Palazzo Ducale di Urbino sotto i Montefeltro (1376-1508)*, Regensburg 2004, trad. it. Urbino 2006. Desde 1912, o Palazzo Ducale é sede da Galleria Nazionale delle Marche: P. Dal Poggetto, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre Collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Roma 2003 As novidades derivadas das pesquisas mais recentes estão resumidas nos catálogos das mostras que foram realizadas nos últimos anos em Urbino e que também constituem a fonte mais ampla para a bibliografia antecedente: *Piero e Urbino. Piero e le Corti Rinascimentali*, a cura di P. Dal Poggetto, Veneza 1992; *Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, a cura di A. Marchi, M. R. Valazzi, Milão 2005; *Ornatissimo Codice. La biblioteca di Federico di Montefeltro*, a cura di M. Peruzzi, Milano 2008; *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di L. Mochi Onori, Milão 2009; *La città ideale. L utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di A. Marchi, M. R. Valazzi, Milão 2012. Ver também: *Melozzo da Forlì. L umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Milão 2011. Sobre a região Marche: P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Il Quattrocento*, vol. II, Florença 1989; *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Milão 2000; *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Milão 2001; *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez, Milão 2002; *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milão 2006; *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milão 2008; M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Florença 2008. Citação de: B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 2, ed. a cura di E. Bonora, Milano 1972 (p.32).

A obra, em boas condições de conservação, provém da Igreja de San Tommaso in Porta Sole, em Perugia. Por trás de um parapeito de mármore, no centro da cena, está a Virgem em pé, amamentando o Menino. Ao lado dela, dois anjos levemente afastados oferecem vasos cheios de flores. Em primeiro plano, sobre a balaustrada, estão sentados dois anjos músicos. Aquela à direita da Virgem segura um alaúde, e parece projetar-se do parapeito com a perna direita pendurada para fora; o da esquerda, com expressão absorta e o olhar fixo no grupo central, toca uma harpa, sentado com as pernas cruzadas. A expressão melancólica da Virgem remete à mesma figura do políptico de Belforte sul Chienti, pintado em 1468, que também relembra a decoração que corre ao longo do decote das vestes da Virgem e dos anjos, na qual o pintor detalha cuidadosamente a reverberação da luz nas pérolas e nas pedras preciosas.

A crítica recente reconheceu para esta obra uma datação por volta dos anos 1470, como sugerem as afinidades profundas entre o par de anjos músicos e aqueles colocados – *en reverse* – aos pés da *Vergine e il Bambino* [Virgem e o Menino], talvez destinada à Igreja de San Savino, em Orvieto (Budapeste, Szépmüvészeti Múzeum), terminada pelo pintor em 1473. A esta mesma obra remetem também os dois anjos que estão atrás de Maria, cujos vasos, executados com um cuidado minucioso ao sugerir a transparência e os repentinos efeitos de brilho, se alinham com as pesquisas óticas da predela desmembrada de Orvieto, especialmente no episódio de *San Sabino ciechi Riconoscere Totilas* [São Sabino cego reconhece Totilas] (Nápoles, Banco di Napoli, em consignação na Pinacoteca Provinciale di Bari), onde o pintor parece não ignorar as formulações no políptico pintado por Piero della Francesca, em 1468, para a Igreja de Sant'Antonio, em Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

GIOVANNI DI PIERMATTEO BOCCATI DA CAMERINO, DITO GIOVANNI BOCCATI
(Camerino, Itália, c. 1410 - c. 1486)

Madonna del latte e angeli, 1470-1475
[Virgem do leite e anjos]

têmpera sobre madeira
78,0 x 50,0 cm

Galleria Nazionale dell'Umbria

Galleria Nazionale dell'Umbria
©Soprintendenza per i Beni Storici Artistici
e Etnoantropologico dell'Umbria, Perugia

A Virgem que aleita o Menino vem do altar da Concezione della Vergine, da Igreja de Santa Maria da Misericórdia de Montolmo, na atual Corridonia, próximo a Macerata. Ao contrário do que se pensava, é possível que não seja parte de um complexo maior (talvez um tríptico), mas que já tenha nascido como obra única e que tenha sido encomendada por uma confraria.

A Virgem que aleita é uma iconografia muito comum na região Marche e, neste caso, é provável que o pintor tenha se baseado em outra pintura mais antiga, muito semelhante, *Madonna con Bambino*, de Andrea de' Bruni (1355-1377), hoje conservada no mesmo museu.

A recente restauração revelou uma qualidade extraordinária da pintura nos menores detalhes, a decoração do manto da Virgem recuperou o tracejado dourado que o torna quase metálico, e também os rosados da pele revelaram um frescor e uma qualidade que antes não eram percebidos. O trono da Virgem é pintado como se fosse de mármores coloridos, tendo ao alto um friso em forma de tímpano com golfinhos inspirados em modelos antigos. Além da moldura amendoada de querubins e serafins que cerca a Virgem, por trás do grupo sacro está uma cortina de seda marmorizada violeta, que foi executada com uma consistência quase tátil, de altíssima qualidade.

A obra sempre foi considerada uma das obras menores do pintor, mas a beleza dos detalhes faz com que seja de altíssimo interesse, mesmo porque, em alguns particulares, difere da produção típica do pintor como, por exemplo, na falta do fundo dourado. Além disso, dados estilísticos permitem datar a pintura não distante do políptico de Ascoli e, portanto, ainda nos anos 1470. Sabemos que a igreja de onde vem a pintura não tinha sido construída antes de 1474, e que, em 1477, um documento fala de um quadro (ou uma moldura) encomendada em Ascoli por um habitante de Corridonia. Desses dados se deduz a possível datação da pintura.

Carlo Crivelli

(Veneza, Itália, c. 1435 – Camerino (?), Itália, c. 1495)

Madonna con bambino, 1470-1473

(Virgem com Menino)

têmpera sobre madeira

126,8 x 63,5 x 6,0 cm

Pinacoteca Parrocchiale
Arcidiocesi di Fermo

©Pinacoteca Parrocchiale
Arcidiocesi di Fermo

Anônimo

Porta della stanza da letto del Duca che accede alla sala delle udienze, 1474–1482
[Porta do quarto de dormir do Duque que dá acesso para a sala de audiências]

marchetaria em nogueira
241 x 141 x 9,5 cm

Galleria Nazionale delle Marche

©Galleria Nazionale delle Marche,
Soprintendenza per i Beni Storici Artistici
ed Etnoantropologici delle Marche

A porta do quarto de dormir do duque, que dá acesso à sala de audiências, foi feita de um pesado bloco de nogueira com estrutura de pinho. As partes entalhadas são as folhas internas da porta, ou seja, aquelas vistas de dentro do quarto. A decoração está dividida em quatro painéis simétricos, emoldurados por palmas marchetadas atadas por uma fita clara, um tema nitidamente clássico.

Os dois painéis superiores mostram duas vistas urbanas contíguas, de modo que, quando a porta se fecha, elas formam uma imagem única. Mesmo que separada pelas molduras de palmas, essa imagem representa claramente uma praça que se aprofunda, com piso de lajotas quadradas que favorece a ilusão de profundidade. À esquerda há torres, merlões e um castelo com ponte levadiça sobre um fosso perimetral; já à direita, vê-se um poderoso palácio renascentista, que tem na faixa decorativa, na fachada lateral, a inscrição FE DVX, Federico Duca, uma indicação de que a peça foi criada durante o governo de Federigo da Montefeltro, entre 1474 e 1482.

Ao fundo está o mar, com um veleiro e dois pequenos barcos, como na outra porta, por trás do muro que cerca a praça.

A metade inferior das portas é decorada com brasões, incluindo o do papa Sisto IV (1414-1486), que foi quem concedeu a Federigo o título de duque de Urbino.

A presença do mar numa vista urbana em perspectiva não é novidade - parece também na Città Ideale, de Berlim, certamente executada em Urbino num âmbito cultural que, sem dúvida, revela a presença, se não a idealização, de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), pintor, escultor e arquiteto de Siena, que a partir de 1477 foi chefe das obras do Palazzo Ducale.

Jesus está apoiado sobre uma base de mármore com entalhes em pórfiro, seminu e já desfalecido, com os sinais dos estigmas sangrando e bem à vista, nas mãos e nos pés. O corpo é sustentado por dois anjos, um à direita e outro à esquerda, que o acariciam enquanto choram.

É uma das muitas *Engel-Pietà* difundidas na região Marche, no final do século XV, uma iconografia de origem nórdica que foi levada à Itália provavelmente por Donatello (c. 1386-1466) no relevo do altar do Santo, em Pádua. A partir dessa cidade, ponto de irradiação da cultura que é comumente chamada "adriática", a difusão desse tipo de imagem foi muito grande nas costas do mar Adriático.

É certamente uma das melhores e mais representativas obras do pintor, feita com uma sensibilidade minuciosa e habilidade quase de miniaturista nos menores detalhes. A luz metálica e brilhante demonstra como Giovanni Santi foi fascinado pela pintura nórdica, levada a Urbino precocemente por muitos artistas que chegaram à corte dos Montefeltro, principalmente Giusto di Gand (c. 1430-c. 1480), ativo em Urbino nos anos 1470. Ele foi o autor da *Comunione degli apostoli* [Comunhão dos apóstolos], pintada para a Confraternita del Corpus Domini, à qual Giovanni também era afiliado. À mesma matriz remontam os rostos dos anjos, redondos na forma, mas com um desenho afilado e minucioso, que parece ter realmente sido influenciado pela pintura de Giusto.

No entanto, é verdade que não se vê apenas a clara influência flamenga nesse quadro, mas também a sensibilidade da iluminação, que poderia ser de Giovanni Bellini (c. 1435/1438-1516), um modo de desenhar o panejamento das vestes que lembra a pintura Umbra, em particular o primeiro Perugino (c. 1446/1450-1523) e em geral com uma estrutura expressiva bastante acentuada. É possível, portanto, datar essa pintura antes da viagem pela Itália que o pintor parece ter feito na metade da oitava década do século.

Uma imagem de dimensões tão pequenas, mas com tal refinamento na execução, devia ser destinada a uma devoção doméstica. Talvez fosse parte de um pequeno altar portátil ou mesmo uma imagem para um local íntimo de oração.

Giovanni Santi

(Colbordolo, Itália, c. 1435 - Urbino, Itália, 1494)

Cristo morto sorretto da due angeli, c. 1485-1494

[Cristo morto amparado por dois anjos]

óleo sobre madeira

35,0 x 23,5 cm

Galleria Nazionale delle Marche

©Galleria Nazionale delle Marche, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici delle Marche

O busto, com os longos cabelos ondulados soltos atrás dos ombros e os braços que parecem cruzados na frente é de uma jovem mulher com o rosto quadrado e com expressão melancólica, vestida com uma roupa negra estampada com um desenho de retângulos dourados e com o decote quadrado bordado de branco e ouro. Uma longa corrente está presa ao peito; na cabeça, para prender os cabelos, há um leve fio, fechado ao centro por uma pequena fivela em forma de escorpião. A pose parece rigidamente frontal, mas olhando bem se vê que a mulher está levemente virada para a sua direita. Às costas abre-se uma paisagem estupenda com a luz do amanhecer, que doura a rocha do monte à direita.

A identificação como Elisabetta di Mantova (1471-1526), duquesa de Urbino, esposa de Guidubaldo da Montefeltro (1472-1508), está numa inscrição antiga na parte de trás da pintura, mas também está no inventário do Palazzo di Urbino, redigido quando do transporte da coleção para Florença, que descreve um "retrato da duquesa Elisabetta Mantovana esposa do Duque Guido com um escorpião na cabeça". Por outro lado, a pintura faz par com um retrato semelhante do próprio Duque, também nas Gallerie degli Uffizi.

O atributo do escorpião é sinal da paixão da Duquesa pela astrologia e pelas ciências ocultas, que era comum na nobreza da época. Essa atitude também foi relatada por Baldassar Castiglione (1478-1529) em seu *Cortegiano*.

Elisabetta Gonzaga foi protetora e grande admiradora de Rafael e um de seus patrocinadores mais conhecidos. É possível que o par de retratos dos cônjuges tenha sido encomendado ao pintor entre 1503 e 1504, na volta dos duques do exílio devido à efêmera vitória de Cesare Borgia (1475-1507) sobre os Montefeltro. Com efeito, o estilo da pintura está perfeitamente alinhado com outras obras de Rafael daquele período, mesmo se na paisagem vê-se uma abertura mais monumental, como se o pintor tivesse tido contato com os resultados da nova pintura veneziana.

Rafael [Raffaello Sanzio]

(Urbino, Itália, 1483 - Roma, Itália, 1520)

Ritratto di Elisabetta Gonzaga, c. 1503-1504
[Retrato de Elisabetta Gonzaga]

óleo sobre madeira
52,5 x 37,3 cm

Galleria degli Uffizi, Florença

©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della città di Firenze

FERRARA

O Renascimento em Ferrara

Marcello Toffanello

As condições para que Ferrara se tornasse um dos maiores centros do Renascimento italiano foram criadas durante a última década do longo principado do marquês Niccolò III d'Este (1383–1441). Feudatário do papa para o território de Ferrara e do imperador para os territórios de Módena e Reggio, Niccolò aumentou seu domínio que chegou a compreender a Garfagnana na Toscana, o Polesine de Rovigo e parte da Romanha, levando o estado dos Este à sua máxima expansão e fazendo dele a agulha da balança em delicados equilíbrios entre as maiores potências do Centro e do Norte da Itália. Demostrando uma larga visão, Niccolò fez legitimar pelo papa Nicolau V (1397-1455) o mais dotado de seus muitos filhos naturais, Leonello (1407-1450), e o designou como seu sucessor chamando para educá-lo o grande humanista Guarino da Verona (1370-1460).

A presença de Guarino em Ferrara e de sua escola trouxe um novo progresso para a universidade fundada por Alberto d'Este (1347-1493) em 1391. Em 1438, o prestígio político e cultural alcançado pela cidade era tal que esta pôde hospedar o Concílio ecumênico convocado para recompor a cisão entre a Igreja grega e a Igreja latina e reunir forças para lutar contra a ameaça turca. Foi nessa ocasião que Pisanello (1395-1455), que frequentava Leonello e a corte dos Este, desde 1432, criou a medalha do imperador do Oriente, Giovanni VII Paleologo (c. 1392-1448), fixando assim o modelo da medalha humanista que representa a efígie do dedicatário na frente e a ilustração de seu emblema no verso.

Nos dez anos do reino iluminado do marquês Leonello, a corte dos Este hospedou os maiores artistas da época: além de Pisanello, que pintou um retrato do jovem príncipe em competição com Jacopo Bellini (c. 1430-1516), foram a Ferrara naqueles anos Leon Battista Alberti (1404-1472), Andrea Mantegna (1431-1506) e Piero della Francesca (1415-1492). Enquanto isso, nas coleções do príncipe humanista, juntamente com as primeiras antiguidades coletadas, ganhavam espaço preciosas obras

de ourivesaria francesa, tapeçarias nórdicas e elaboradas pinturas de Rogier van der Weyden (c. 1400-1464) e outros artistas flamengos.

Foi olhando para essas obras e para as de Donatello (c. 1386-1466), Mantegna e Squarcione (1397-1468) na vizinha Pádua, que durante o principado de Borso d'Este (1413-1471) surgiu em Ferrara uma escola pictórica dotada de linguagem própria. A primeira suntuosa manifestação do novo estilo aconteceu no campo da iluminura, com a ilustração de dois volumes da luxuosa *Bibbia di Borso* (1455-1461), mas foi Cosmé Tura (1430-1495) quem deu, por volta de 1460, a mais alta síntese com a *Musa,* agora na National Gallery de Londres: uma figura escultural, sentada num trono que parece saído da oficina de um ourives, pintada com um perfeito domínio da nova técnica a óleo flamenga. Originalmente o quadro decorava o *Studiolo* de Leonello na Villa di Belfiore, um pouco fora de Ferrara, primeira completa realização, no âmbito do Renascimento italiano, de um espaço consagrado aos prazeres intelectuais do príncipe humanista. A decoração pictórica do *Studiolo* foi começada em 1447 pelo pintor Angelo Maccagnino da Siena (?-1495), segundo um programa iconográfico adequadamente idealizado por Guarino (c. 1370-1460) e inspirado nas nove musas da antiguidade; depois da morte de Leonello e Maccagnino, o ciclo foi reelaborado e completado, em 1462, por Tura e outros artistas, a pedido de Borso. Nos vinte e cinco anos que se seguiram, Tura dominou o cenário artístico de Ferrara com indefectível coerência impondo sua linguagem antinaturalista e fortemente expressiva, graças a obras como os anteparos para o órgão da Catedral (*San Giorgio e il drago* [São Jorge e o dragão]*; Annunciazione* [Anunciação], 1469), a grande obra em perspectiva, o políptico Roverella (1487; desmembrado e disperso em diversos museus do mundo) ou o ascético e atormentado *Sant'Antonio* da Galleria Estense de Módena (c. 1485–1490).

A ascensão de Borso e da casa dos Este à categoria de duques de Módena e Reggio, em 1452, e de Ferrara, em 1471, foi acompanhada por uma acentuação dos aspectos mais luxuosos da vida de corte, para a qual os artistas foram chamados a participar como que numa obra coletiva dedicada a magnificar a figura do príncipe. São exemplos significativos disso os afrescos do *Salone dei Mesi* [Salão dos meses] no Palazzo Schifanoia, executados entre 1469 e 1470 pelos maiores mestres da *Officina ferrarese* (Francesco del Cossa [1430-1477], Ercole de' Roberti [1451-1496], Baldassarre Estense [c. 1443-depois de 1504]) e por anônimos seguidores de Tura. O complexo programa iconográfico do ciclo, concebido como um grande calendário mural, associa a representação de cenas da vida de corte, em volta da onipresente imagem de Borso, com os símbolos do zodíaco e das constelações e com o triunfo da divindade pagã que governa cada mês, indicando uma virtuosa correspondência entre o bom governo do príncipe e a harmonia do cosmos. Das duas paredes ainda visíveis,

FRANCESCO DEL COSSA
(Ferrara, Itália, 1436,
Bologna, Itália, 1478)
*Salone dei Mesi, c.*1468-1470
[Salão dos Meses]

Afresco (detalhe)

Musei Civici d'Arte Antica © Comune di Ferrara

a parede oriental, inteiramente afrescada por Francesco del Cossa, distingue-se nitidamente da parede setentrional pintada por diversos artista no estilo áspero e forte de Tura, pela cristalina luminosidade e a rigorosa impostação espacial, que mostram como Cossa acompanhava mais os mestres da perspectiva toscana e emiliana do que a escola de Pádua. Desgostoso com o tratamento recebido por Borso, o artista abandonou definitivamente Ferrara por Bolonha em 1470, levando consigo o jovem de' Roberti, provável autor do *Mese di Settembre* [Mês de setembro].

Durante toda a primeira década do reinado de Ercole I (1431–1505), os artistas empregados na corte foram os mesmos da época de Borso. O divisor de águas, não só sob o ponto de vista artístico, foi a desastrosa guerra perdida contra Veneza em 1482-1484, que causou enormes danos e perdas territoriais ao Ducado Estense, chegando a ameaçar sua existência. Por volta de 1485, Ercole de' Roberti voltou de Bolonha e substituiu Tura como favorito dos Este, assumindo o papel de pintor de corte. É provável que o duque apreciasse na pintura de Ercole a tendência a suavizar os traços mais ásperos do estilo de Cosmé, a maior luminosidade e desenvoltura, e o rigor da perspectiva das composições, em sintonia com a nova orientação dada à pintura por Giovanni Bellini (c.1435/1438-1516) e Antonello da Messina (c. 1430-1479), por volta de 1475. Perdidos os baús nupciais, os carros e os aparatos triunfais executados por ocasião das núpcias dos príncipes, e desaparecidos os ciclos pictóricos pintados por de' Roberti para as residências ducais, restam como testemunho do último período em Ferrara do "grande e quase filosófico Ercole tardio" (Roberto Longhi [1890-1970]) apenas quadros de dimensões reduzidas, como as *Madonne di Ferrara* (Pinacoteca Nazionale) e Berlim (Staatliche Museen, Gemäldegalerie) e o díptico com a *Adorazione* [Adoração] e la *Pietà* da National Gallery de Londres. Essas obras mostram um aparato teatral e um cuidado com as estruturas arquitetônicas que bem se harmonizam com o clima cultural da Ferrara de Ercole I.

Juntamente com a exibição de uma magnificência digna de um monarca, outro aspecto saliente do principado de Ercole I, também derivado de sua educação na corte de Nápoles, foi a vontade de demonstrar uma profunda devoção religiosa. No campo da pintura, a atenção para com os aspectos devocionais levou a um isolamento em fórmulas iconográficas estereotipadas das quais, no final do século, foi exemplar a atividade de Bartolomeo Maineri (doc. 1476-doc. 1495), Domenico Panetti (1460-1530) e Michele Coltellini (c. 1480-?). Os afrescos do Oratorio della Concezione, mostram como a pintura em Ferrara, entre os dois séculos, era submetida à influência de Lorenzo Costa (1460-1535), de Ferrara, mas ativo antes em Bolonha e depois em Mântua, e Boccaccio Boccaccino (c. 1467-c. 1525), de Cremona, que depois de 1496 havia substituído o falecido de' Roberti como pintor de corte e trouxera de Veneza os primeiros indícios da "maneira moderna". Por outro lado, pintores como Maestro della Maddalena Assunta e Niccolò Pisano (c. 1220/1225-c. 1284) olhavam muito mais para Perugino (c. 1446/1450-1523) e para a Itália Central.

A propensão devota do duque deu melhores resultados em âmbito musical, entre os quais o aumento do coro da capela do palácio, criado por Leonello e a seguir transcurado por Borso, que sob Ercole chegou a compreender vinte a trinta cantores, guiados por compositores de estatura internacional como Josquin Desprez (c. 1450/1455 -1521) e Jacob Obrecht (c. 1457-1505). No início do século XVI, antes de ser novamente esquecido no governo de Alfonso I (1476-1534), o coro da capela dos Este podia tranquilamente competir com os coros do rei da França e do papa. Também se fizeram cada vez mais frequentes as procissões e as sacras representações, culminando com a encenação da Paixão, da qual resta um registro no grupo de figuras em terracota policromada do *Compianto su Cristo morto* [Lamentação sobre o Cristo Morto] (Ferrara, Chiesa del Gesù), modelado em 1485 por Guido Mazzoni (c. 1445-1518), de Módena, no qual o duque Ercole e sua esposa Eleonora d'Aragona (1450-1493) representam José de Arimateia e Maria de Salomé. Grande impulso recebeu também o teatro profano: no carnaval de 1486, uma comédia de Plauto foi encenada pela primeira vez em época moderna no pátio grande do renovado Palazzo Ducale, transformado para a ocasião num teatro a céu aberto;

outros espetáculos do gênero aconteceram nos anos seguintes granjeando ao duque o reconhecimento do povo e a estima do público culto.

Mas o nome de Ercole d'Este restará sempre ligado à chamada *Addizione Erculea*, ou seja, a duplicação das dimensões da cidade iniciada em 1492. A intervenção respondia à exigência de transformar o antigo assentamento medieval surgido às margens do rio Pó numa capital digna do ducado recém instituído, fazendo-o assumir dimensões comparáveis com as maiores cidades italianas e europeias. Como as expansões urbanas anteriores – a de 1386, feita por Niccolò II, por ocasião da construção do Castello Estense, e a de 1438-1466, promovida por Leonello e Borso, que levou à inclusão dentro dos muros da cidade da ilha fluvial de Sant'Antonio in Polesine –, também a *Addizione Erculea* foi uma intervenção planejada: antes de tudo, a área a ser urbanizada foi delimitada escavando os fossos da nova cinta muraria, depois dividida em lotes regulares por uma grade viária ortogonal gerada pela intersecção da preexistente Strada degli Angeli, que ligava os jardins do castelo à Villa di Belfiore, e o novo eixo transversal da Via dei Prioni. Por essa razão, primeiro Jacob Burckhardt (1818-1897) e depois Bruno Zevi (1918-2000), definiram Ferrara como a "primeira cidade moderna da Europa", isto é, a primeira em que os cânones abstratos da cidade ideal foram adaptados à conformação da cidade real, conseguindo assim reunir num organismo unitário o antigo núcleo medieval e sua expansão renascentista. O centro focal da nova cidade passou a ser o cruzamento monumental das duas vias principais, onde foram construídos os maiores palácios da Terra Nuova. Entre eles, a residência do irmão do duque, Sigismondo d'Este (1433-1507), o esplêndido Palazzo dei Diamanti, que deve seu nome à forma do revestimento em mármore de suas duas fachadas, pensadas para uma visão em perspectiva angular.

Dotado de uma notável competência no campo da arquitetura, Ercole I encontrou no engenheiro da corte, Biagio Rossetti (c. 1447-c. 1516), um intérprete para seus projetos: com incentivo do duque e sob a supervisão de seu arquiteto foram construídos cerca de vinte palácios somente na Via degli Angeli, aos quais foram adicionados os da cidade medieval, como a incompleta residência de Antonio Costabili (c. 1450-1527), embaixador dos Este em Milão junto a Ludovico, il Moro (1452-1508), a fundação de outros tantos monastérios e igrejas, a reforma, em formas renascentistas, da antiga Catedral e do Palazzo Ducale, a abertura da Piazza Nuova, hoje Piazza Ariostea, amplo espaço com pórticos à antiga, também deixada incompleta. Enfim, toda a cidade foi transformada e da mistura de modos construtivos de tradição medieval e novos cânones renascentistas nasceu a original linguagem arquitetônica de Ferrara.

Muitos dos edifícios começados por Ercole I foram terminados durante o principado de seu filho Alfonso I (1505-1534). Porém, a principal preocupação deste foi completar os muros da cidade, com a substituição dos bastiões redondos quatrocentistas por baluartes poligonais, mais adequados à evolução da moderna guerra de artilharia. Graças a essas inovações, no final dos anos 1520, os muros de Ferrara eram considerados inexpugnáveis e foram estudados por Antonio da Sangallo (1453-1534) e Michelangelo (1475-1564) e lembrados por François Rabelais (1494-1553) no *Gargantua*.

Alfonso I foi um príncipe singular. Exercitou com sucesso a arte da guerra rechaçando as intenções do papa Giulio II (1443-1513) sobre o ducado e as contínuas pressões militares da República de Veneza, mas sempre manifestou sua admiração por intelectuais e artistas. Dotado de grande competência técnica na fundição de artilharia e entendedor de arquitetura militar, Alfonso dedicava-se com prazer ao trabalho manual e foi hábil artesão, bom musicista e pintor diletante. Colecionador entusiasmado, talvez por imitação de sua refinada irmã Isabella (1474-1539), marquesa de Mântua, ele induziu os artistas a seu serviço a se confrontar com a escultura antiga, a pintura do pleno Renascimento romano e a obra de Michelangelo, que o duque quis conhecer pessoalmente durante uma viagem a Roma em 1512.

Para seus contemporâneos, no entanto, a imagem oficial de Alfonso foi aquela fixada por Ticiano (c.1488/1490-1576)

PALAZZO SCHIFANOIA, FACHADA
(Ferrara, Itália)
Musei Civici d'Arte Antica
© Comune di Ferrara

nos dois retratos executados em 1523 e em 1533, hoje conhecidos apenas por meio de cópias, que mostravam o duque altivamente apoiado em uma de suas célebres peças de artilharia, trazendo ao pescoço a Ordem de San Michele, que lhe fora conferida em 1502 pelo rei da França Louis XII (1462-1515). A partir do primeiro dos dois retratos foi provavelmente feita a pintura atribuída a Battista Dosso (c. 1490-1548), irmão do mais conhecido Dosso Dossi(c. 1490-1542), que representa o duque como *condottiero*, usando armadura e trazendo na mão a maça ferrada, tendo ao fundo uma batalha.

Assim que subiu ao trono, Alfonso concentrou sua atenção de mecenas na Via Coperta, o edifício que une o Palazzo Ducale ao Castello Estense, onde mandou construir seu apartamento privado, constituído de uma série de dependências decoradas com tetos entalhados e dourados, pavimento de mármore e frisos esculpidos, que se tornaram famosos com o nome de "Camerini Dorati" ou "Camerini d'Alabastro" e hospedaram uma das maiores coleções de arte do Renascimento.

No primeiro desses ambientes, o "Camerino delle Sculture", trabalhou, de 1506 até sua morte em 1516, o escultor veneziano Antonio Lombardi (c.1458-1516), um dos maiores intérpretes do classicismo renascentista, que ali executou mais de trinta painéis de mármore esculpidos com frisos à antiga, nos quais se desenvolve um repertório decorativo retirado diretamente dos exemplos romanos, interpretados com fervor de imaginação e agudeza de observação naturalista; entre eles, se destacam quatro altos-relevos com tema mitológico (*Contesa tra Minerva e Nettuno* [Competição entre Minerva e Netuno], *Fucina di Vulcano* [Forja de Vulcano], *Trionfo marino di Ercole* [Triunfo de Hércules], *Ninfa fra due tritoni* [Ninfa entre dois tritões], todos hoje no Museu Hermitage de São Petersburgo), nos quais aparecem inúmeras citação de esculturas clássicas e camafeus antigos, que eram o ornamento mais apropriado para o ambiente destinado a acolher as coleções de antiguidade do duque.

Falido o projeto de Alfonso de colocar em competição os maiores pintores de sua época, para obter para o "Camerino delle Pitture" pinturas de Michelangelo, Rafael (1483-1520) e Fra' Bartolomeo (1472-1517), em sua conformação definitiva, por volta de 1525-1529, na pequena sala encontraram lugar, uma ao lado da outra, algumas obras primas absolutas da pintura veneziana do início do século XVI: *Festino degli dei* [Festa dos Deuses], de Giovanni Bellini (1514, Washington, National Gallery), *Offerta a Venere* [Oferenda a Vênus] e *Andrii*, de Ticiano (1518 e 1524, ambos no Museo del Prado, em Madri), *Bacco e Arianna,* do mesmo Ticiano (1523, Londres, National Gallery) e um "bacanal" de Dosso Dossi, por alguns incertamente identificado como a pintura com esse tema recentemente descoberta em Bombaim (Prince of Wales Museum of Western India). Por sobre as grandes telas corria o friso de Dosso com as *Storie di Enea* [História de Ênea] (c. 1518-1521), do qual se conservam alguns fragmentos dispersos em diversos museus e coleções particulares europeias e americanas.

O tema de Baco propunha uma aproximação entre o duque Alfonso e Dionísio, conquistador triunfante, portador de civilização e bem estar, enquanto a referência a Vênus e aos bacanais aludia ao efeito afrodisíaco do vinho e ao amor do duque pelos prazeres convivais. Diversos detalhes das pinturas remetem à paixão de

colecionador de Alfonso por esculturas antigas, louças e animais exóticos. Ao lado do *Studiolo di Marmi* as pinturas do Camerino fornecem um retrato ideal do duque em dois aspectos complementares e contrastantes de sua índole: o homem de ação e o intelectual, o guerreiro e o amante da paz, o príncipe culto e o personagem licencioso, o refinado colecionador e o artesão diletante.

Dosso Dossi tornou-se pintor de corte em 1514, e foi autor de boa parte da decoração dos Camerini e em particular das nove pinturas ovais que decoravam o teto do quarto de dormir do duque (em parte hoje conservados na Galleria Estense de Módena). Cada uma delas representa três personagens tomados pelas diversas paixões humanas (amor, ira, embriaguez, etc.), um tema que tem seu precedente em obras de Giorgione (c.1477/1478-c.1510) e que parece ter mais o objetivo de divertir do que um significado moral. Dosso pintou também o teto da adjacente *Camera del Poggiolo*, em forma de um grande óculo que se abria para o céu, enquanto ao seu redor figuras pareciam sair de um balcão para olhar dentro do quarto, imitando assim o célebre teto de Mantegna na *Camera degli Sposi*, em Mântua.

Dosso conquistou os favores do duque interpretando habilmente seus gostos artísticos e infundindo nas paisagens e nas alegorias profanas de Giorgione e Ticiano o sentimento irônico do maravilhoso que emanava das páginas do *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533), cuja primeira edição foi impressa em Ferrara, em 1516. A influência dos estudos de "caráter" de Giorgione é particularmente evidente no *Buffone* [Bufão], da Galleria Estense de Módena, obra da juventude do artista (c. 1510), mas a comparação entre a cabeça zombeteira do bufão e a da ovelha já são completamente o espírito do Dosso maduro, assim como a escolha do tema conduz a Mântua e Ferrara, onde os saltimbancos gozavam de uma especial consideração na corte. Autêntico manifesto da pintura de Dosso e dos gostos artísticos de Alfonso I é a tela que representa *Giove, Mercurio e Virtù* [Júpiter, Mercúrio e Virtude] (Cracóvia, Castelo real de Wawel). O rei dos deuses, que, depois de largar o feixe de flechas, está ocupado em pintar as asas das borboletas, enquanto Mercúrio impede a Virtude de perturbá-lo, alude claramente ao amor do duque pelas artes. A pintura não só reivindica para a pintura a mesma dignidade da poesia, mas defende a natureza divina da atividade artística, uma vez que imita a força criadora da natureza. Ao mesmo tempo, a arte é apresentada como um aspecto irrenunciável do *otium* do príncipe, capaz de revigorá-lo das preocupações do governo. Sob o ponto de vista do estilo, a tela de Dosso, pintada por volta da metade dos anos 1520, talvez para a Villa di Belvedere, representa uma das obras primas do pintor, magnificamente equilibrada entre refinados e sensuais efeitos pictóricos e tendências clássicas, antes que a chegada de Giulio Romano (c. 1499-1546) a Mântua, em 1524, começasse a produzir seu efeito fazendo a arte de Ferrara inclinar-se para um Romanismo mais controlado e intelectual que caracterizou a época de Ercole II (1508-1559).

Ao lado de Dosso, outro grande pintor de Ferrara da primeira metade do século XVI foi Garofalo (c. 1481-1559). Foi ele quem trouxe de Veneza para Ferrara, ainda antes, por volta de 1508, as novidade de Giorgione, colocando um ponto final na temporada do "classicismo prematuro" inspirado na pintura de Perugino e dos pintores da Umbria, para dar início, a partir de 1513, provavelmente depois de uma viagem a Roma, a uma nova fase estilística marcada pela meditação sobre a obra de Rafael. Assim, enquanto Dosso tornava-se o brilhante pintor de corte, Garofalo afirmou-se como autor de pinturas sacras mais solenes e tradicionais, trazendo à luz, entre 1514 e 1524, uma série notável de retábulos para as maiores igrejas da cidade, inspirados nos grandes modelos de composição de Rafael sem, no entanto, renunciar à jovialidade tipicamente vêneta da cor. Trata-se do melhor período do artista, ao qual pertence também a pequena *Adorazione dei pastori* [Adoração dos pastores], exposta nesta mostra. *Strage degli innocenti* [Massacre dos inocentes] pintada para a igreja de San Francesco, em 1519 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale) representa o ponto de equilíbrio entre modelos de Rafael e de Ticiano, enquanto a influência de Dosso é particularmente evidente na paisagem. Depois disso começa a se sentir na produção de Garofalo uma progressiva queda de tensão, como se ele se reduzisse à boa prática da profissão e à adesão incondicional aos cânones da "maneira moderna".

Ortolano (ca.1480/1485-ca.1530) também parte de Veneza e do cromatismo de Giorgione para depois alcançar resultados mais equilibrados. Sua evolução artística foi por muito tempo confundida com a de Garofalo, antes que a crítica lhe restituísse o papel de protagonista que lhe cabe na pintura de Ferrara do início do século XVI. Uma robusta veia naturalista e uma grande capacidade de metabolizar influências (Ticiano, Raffaello, Fra' Bartolomeo) num idioma pessoal, eloquente e poético, são as características da obra madura de Ortolano, da qual o quadro aqui exposto é um exemplo significativo, ao lado de retábulos como a *Deposizione* [Deposição], do Museo di Capodimonte, em Nápoles, datada de 1521, ou do retábulo com *I santi Sebastiano, Rocco e Demetrio,* da National Gallery de Londres.

Um caminho completamente diferente percorreu Ludovico Mazzolino (c.1480-c.1528/1530), rejeitando o classicismo do início do século XVI para seguir deliberadamente o veio da tradição pictórica local e o ensinamento do velho Ercole de' Roberti. O artista bem cedo parou de pintar retábulos para se dedicar à produção de quadros de pequeno formato representando episódios bíblicos e evangélicos fervilhantes de figuras, que foram muito amados pelos maiores colecionadores da época. Só aparentemente excêntrico e bizarro, Mazzolino, assim como Amico Aspertini (1474-1552), em Bolonha, perseguiu coerentemente uma poética anticlássica pessoal, conseguindo infundir uma nova vitalidade aos costumeiros modelos de Rafael. Bom exemplo disso é a aqui presente *Madonna in trono col Bambino e angeli* [Virgem com o Menino no trono e anjos], uma de suas obras mais classicamente conformes ao exemplo da *Bella Giardiniera* de Rafael, à qual, entretanto, a presença das figuras dos anjos e da pomba radiante de gosto norte-europeu dão um toque de inquietação.

Com a morte de Mazzolino e Ortolano, antes de 1530, e de Dosso, em 1542, os pintores prediletos de Ercole II foram o ancião Garofalo, Battista Dossi, Girolamo da Carpi (1501-1556) e Camillo Filippi (1500-1574), ao qual o duque confiou a decoração afresco das dependências do castelo e de sua residência de verão em Belriguardo, e ciclos de pinturas com temas mitológicos e alegóricos num estilo clássico erudito entremeado de referências a Giulio Romano, Parmigianino (1503-1540) e à maneira centro-italiana. Pintor, cenógrafo e arquiteto, Girolamo da Carpi encarnou, em Ferrara, o tipo poliédrico do artista de corte do pleno Renascimento. Aluno de Garofalo, ele conheceu diretamente as obras de Rafael e seus seguidores da Emília durante suas temporadas em Bolonha e Roma. Por volta de 1550, pareceu sentir a crise da arte renascentista e abandonar a elegância enfraquecida de Parmigianino e dos seguidores de Rafael para alcançar, sob a ascendência de Giulio Romano, o repúdio pela compostura clássica em pinturas caracterizadas por uma força expressiva quase angustiosa como na *Flagellazione* [Flagelação] aqui exposta. Da importante atividade de arquiteto de Girolamo deve-se lembrar sua participação nas obras do Belvedere Vaticano, sob o pontificado de Giulio III (1458-1555), Palazzo Naselli Crispi, em Ferrara e a definitiva transformação do antigo Castello Estense numa principesca residência renascentista depois do incêndio de 1554.

Os sintomas da crise política e cultural da cidade fizeram-se cada vez mais evidentes durante o reinado de Alfonso II, 1559-1597. Protagonista dessa última temporada da arte em Ferrara foi Sebastiano Filippi (c. 1532-1602), dito Bastianino, que em sintonia com a obra poética de Torquato Tasso (1544-1595) e a arte pictórica do último Ticiano, reelaborou os modelos de Michelangelo dilatando suas formas até dissolvê-las numa pintura visionária e fuliginosa. Em 1598, Cesare d'Este (c. 1561-1628) foi obrigado pelo papa a transferir a capital do ducado para Módena; as tropas do papa Clemente VII (1536-1605) entraram em Ferrara e nos anos seguintes os tesouros das coleções de arte dos Este que haviam ficado na cidade foram encaminhados para Roma.

Ludovico Mazzolino

(Ferrara, Itália, c. 1480 - c. 1528/1530)

Madonna col Bambino in trono tra due angeli, 1514-1517

[Virgem com o Menino no trono entre dois anjos]

óleo sobre madeira
19,0 x 17,0 cm

Collezione Grimaldi Fava

©Coleção Grimaldi Fava, Cento

O grupo da Virgem com o Menino – que segura na mão esquerda um pintassilgo – está circundado por dois anjos de asas brancas e a composição é fechada em cima pela pomba do Espírito Santo, da qual partem raios dourados.

Muito provavelmente, a pintura é a mesma descrita no inventário de 1724, do palácio de Roma, pertencente a Gilberto Pio di Savoia (1639-1676), conforme analisa Guarino, em 1994. É feita a correta atribuição da obra a Mazzolino (*"Altro [quadro] di una Madonna, che stà a sedere con il Bambino, che siede ignudo sopra un ginocchio in atto di benedire, dietro dove stà assisa la Madonna vi sono due angeli con ali bianche, e lo spirito santo sopra alto palmi uno, e largo tre quarti, in tavola con cornice nera, e piano di granatiglia, del Mazzolino"*[1]), apesar de não estar nos dois inventários do cardeal Carlo Emanuele Pio di Savoia (1578-1641), de 1624 e de 1641, como notou Vittoria Romani (?), em 1995.

A composição se caracteriza pelo clássico equilíbrio que demonstra uma atenção por parte de Mazzolino à obra de Rafael (1483-1520), cujo conhecimento provavelmente foi mediado pela pintura de Garofalo (c.1481-1559). Entretanto, a reflexão sobre os modelos de Rafael é realizada por Ludovico "[...] em chave grotesca, com resultados singularmente afins aos de um Amico Aspertini (1474-1552), ativo nesses anos em Bolonha", conforme Benati, em 2009.

Os estudiosos concordam com o enquadramento cronológico da pintura, apesar de a datação oscilar entre os anos da segunda década de 1500, sustentada por Daniele Benati (1953-), em 2009, com base na comparação com *Adorazione dei Magi* [Adoração dos magos], que surgiu no antiquário inglês Sotheby's, em 1964, datada de 1512, com *Sacra famiglia* [Sagrada Família] de Mônaco, 1516, Alte Pinakotek, e aquela ligeiramente posterior de Alessandro Ballarin (c. 1937) e Vittoria Romani, em 1995, convencidos de que a pintura deva pertencer ao biênio 1516-1517.

[1]N.T. "Outro [quadro] de uma Virgem que está sentada com o Menino, que se senta nu sobre um joelho no ato de benzer. Por trás de onde está sentada a Virgem estão dois anjos com asas brancas, e o Espírito Santo um palmo acima, e largo três quartos, num quadro com moldura negra, e plano de granadilho, de Mazzolino".

Na parte de trás da obra, à pena e em grafia seiscentista, lê-se: "Benv^to./.Garofalo". Estão também presentes dois lacres de cera: um é de imposto de alfândega, talvez de Bari, o segundo, apesar de desgastado, permitiu a Daniele Benati, em 2009, perceber a presença de uma águia com duas cabeças coroadas, o que pode significar que provinha das coleções de Austro-Estensi.

O estudo sobre essa obra é recente, surgiu a partir de um leilão em Londres, em 1992. Desde então, não há absoluta concordância sobre sua colocação cronológica, uma vez que são particularmente escassas as referências exatas sobre a carreira de Ortolano.

O primeiro a ocupar-se do assunto foi o estudioso Daniele Benati, que em uma comunicação proferida aos proprietários da obra, em 1993, levantou a hipótese de datá-la como produzida em 1521, colocando-a próxima à *Deposizione* [Deposição], de Capodimonte, pela "[...] contida evidência das formas, às quais o brilhante colorismo, à maneira de Dosso Dossi (c.1490-1542), confere um grande realce ilusionista". O estudioso, além disso, fez uma comparação com o retábulo *San Sebastiano tra i Santi Rocco e Demetrio* [São Sebastião com São Roque e São Demétrio], da National Gallery de Londres, cuja colocação cronológica não é certa, mas, em sua análise, pode situar-se próxima a 1521.

Vittoria Romani (?), em 1995, analisou de maneira um pouco diferente, propensa a uma execução no biênio 1517-1518, enquanto Michele Danieli (?), em 2004, sugere antecipá-la para a metade da segunda década do século XVI. Daniele Benati, em 2009, entretanto, relatou as pesquisas feitas por Daniele Trevisani (?) que, em sua tese de graduação, ressaltou o caráter "ticianesco" do grupo da "Virgem com o Menino", lançando a hipótese de que a datação da obra de Ortolano deva ser posterior ao afresco do Palazzo Ducale, pintado por Ticiano (c. 1488/1490-1576), por volta de 1519, onde aparece o mesmo motivo do Jesus sofredor.

Todavia, independentemente das diferentes datações, a pintura foi muito apreciada pelos estudiosos, por sua grande qualidade compositiva e cromática: "[...] a acentuada volumetria da imagem, conseguida pela pura força das cores, é acompanhada por uma densa camada de matéria pictórica que, como sempre em Ortolano, confere à sua obra o aspecto de uma escultura em madeira fortemente policromada: um aspecto que o distingue de Garofalo (c.1481-1559), sempre mais precioso em suas tessituras pictóricas", como saliente em Benati, 2009.

Giovanni Battista Benvenuti,
dito L'Ortolano
(Ferrara, Itália, c. 1480/1485 - c. 1530)

Madonna col Bambino e Santa Caterina, 1517–1521
[Virgem com o Menino e Santa Catarina]

óleo sobre madeira
44,5 x 37,6 cm

Coleção Grimaldi Fava
©Coleção Grimaldi Fava, Cento

Giovanni Francesco Luteri, dito Dosso Dossi

(Tramuschio, Itália, c. 1490 - Ferrara, Itália, 1542)

Ritratto di Buffone di Corte, c. 1508-1510

[Retrato de Bufão de Corte]

óleo sobre tela

61,0 x 53,0 cm

Galleria Estense

©Archivo Fotografico della SBSAE di Modena e Reggio Emilia - Concessão do Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Existem três obras com esse tema original em inventários seiscentistas. A hipótese mais provável é a de que a pintura pode ser identificada como aquela descrita no aditamento ao testamento de Roberto Canonici (?), de 1631. Se até agora não foi encontrada uma explicação para a inscrição mutilada, também é controversa a questão da datação da obra, por alguns estudiosos considerada uma obra da juventude e, por outros, uma obra tardia.

O mérito de organizar as informações é de Alessandro Ballarin (?), entre 1994 e 1995, que localizou a pintura muito cedo no percurso de Dosso Dossi, ou seja, nos anos 1508-1510, quando seu contato com as obras de Giorgione (c. 1477/1478-c. 1510) era mais estreito. O estudioso mostrou a semelhança com as árvores de fundo dos *Tre Filosofi* [Três filósofos], do Kunsthistorisches Museum de Viena, e destacou a analogia compositiva, já identificada por Borenius em 1923, com *Satiro con un coniglio in braccio* [Sátiro com um coelho nos braços], atribuído a Giorgione e lembrado na coleção seiscentista de Andrea Vendramin (1393-1478). Mas a maior proximidade do *Buffone di corte* [Bufão de corte] de Dosso Dossi com obras de Giorgione é visível, principalmente em suas pinturas da fase tardia, como *Concerto*, da coleção Mattioli, em Milão, ou *Suonatore di flauto*, da Galleria Borghese de Roma, onde as figuras são caracterizadas por uma careta tão explícita como *Buffone di corte*. A interpretação de Giorgione e a datação precoce da obra foram confirmadas em seguida por Michel Hochmann (?) e Peter Humfrey (?), de 1998, que, respectivamente, destacaram as analogias com a *Vecchia* [Velha], das Gallerie dell'Accademia, e com a *Laura*, do Kunsthistorisches Museum de Viena, em 1506. Se os aspectos estilísticos indicam alguma influência de Giorgione em Dosso, passível de ser atribuída à sua provável estadia veneziana, tipicamente de Ferrara é a escolha do tema iconográfico, que tem um precedente no *Ritratto di Gonnella* [Retrato de Gonnella], no Kunsthistorisches Museum de Viena, o bufão preferido de Niccolò III d'Este (1383-1441), executado por Jean Fouquet (1420-1481).

Benvenuto Tisi, dito Il Garofalo

(Ferrara (?), Itália, c. 1481 - 1559)
L'Adorazione dei Pastori, c.1516
(Adoração dos Pastores)

óleo sobre madeira
40,0 x 56,0 cm

Coleção Grimaldi Fava

©Coleção Grimaldi Fava, Cento

A cena de *Adorazione dei pastori*, um tema muito familiar a Garofalo, é posta diante de uma grandiosa estrutura arquitetônica, com arcadas abertas para a paisagem de fundo, onde aparece, à direita, uma cena pastoral. A pequena obra ficou conhecida pelos estudiosos só a partir dos anos 1990, quando apareceu em Turim no mercado de antiguidades.

A rica tessitura cromática da pintura mostra a profundidade da impressão causada no autor pelas obras de Giorgione (c. 1477/1478-c. 1510), por isso *Adorazione* deve ser da metade dos anos de 1510, datação que é aceita pela crítica. De fato, a influência de Giorgione exibida na pintura não é mais aquela de primeira, mão das obras da primeira década, parecendo muito mais filtrada conforme experiências mais modernas: de um lado, o conhecimento do primeiro Rafael (1483-1520) romano e, do outro, o confronto com o jovem Dosso Dossi (c. 1490-1542). Como nota Anna Maria Fioravanti Baraldi (?), em 1993, o tom laranja do manto de São José deve-se remeter à influência do jovem colega e à sua personalíssima meditação sobre a pintura de Ticiano (c. 1488/1490-1576). Seguindo essa linha, Michele Danieli (?), em 2008, afirmou: "as superfícies, em especial o manto azul da Virgem e a camisa verde de José, são opacas, finamente granulosas, típicas de Dosso. As cores saturadas brilham contrastantes e sem mais buscar a fusão total, mesmo cromática, entre figuras e paisagem". A proposta de Alessandro Ballarin (1937-), em 1995, é imaginar que a execução da pintura deve ter acontecido por volta de 1516, num momento da carreira de Garofalo anterior à suposta viagem romana de 1517, já que não há traços da trágica interpretação da maneira tardia de Rafael que caracteriza *Strage degli Innocenti* [Massacre dos inocentes], de 1519 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale). Foi proposta uma eficaz comparação com a pintura de tema análogo conservada nas Gallerie Borghese de Roma, que se aproxima da obra em questão pela impostação arquitetônica da cena e também pelo teor cromático.

A mais antiga menção de um retrato do duque Alfonso I (1476-1534) da escola de Ferrara está no *Commentario delle cose estensi,* de 1597, de Giambattista Giraldi, onde era atribuído a Girolamo da Carpi (1501-1556). Outros três inventários das coleções dos Este recordam uma pintura semelhante: o primeiro, redigido em Roma (1624), e os outros dois, em Módena (1720 e 1797). A obra recordada por Giraldi pode ser identificada como aquela da Galleria Estense di Modena, que aqui apresentamos com atribuição a Battista Dossi, recentemente declarada pela crítica: em ambos os casos se trata de pintores de formação clássica, que compartilham a admiração por Rafael (1483-1520).

Sabemos que o próprio Ticiano (c. 1488/1490-1576) em duas ocasiões executou retratos do duque Alfonso I: o primeiro, por volta de 1523, admirado em Ferrara por Michelangelo (1475-1564), em 1529, foi mandado para a Espanha para Carlo V (1500-1558), em 1533, e depois se perdeu. Mas o conhecemos graças a uma cópia seiscentista do Metropolitan Museum de Nova York. O segundo, por volta de 1535-1536, no qual o duque era retratado com o colar da ordem de San Michele, como na pintura de Battista Dossi da Galleria Estense, que conhecemos por meio de uma cópia seiscentista conservada na Galleria Palatina de Florença.

Ainda problemática é a identificação da batalha representada ao fundo: para alguns estudiosos, seria a batalha da tomada de Bastia; para outros, as batalhas de Ravena ou de Polesella.
O único dado exato para a datação da pintura é a presença do colar da ordem de San Michele, uma condecoração que o duque Alfonso recebeu em 1528.

BATTISTA LUTERI,
DITO BATTISTA DOSSI
(Ferrara, Itália, c. 1517 - 1548)

Ritratto di Alfonso I d'Este, c. 1534
[Retrato de Alfonso I d'Este]

óleo sobre tela
147,0 x 115,0 cm

Galleria Estense

Archivo Fotografico della SBSAE
di Módena e Reggio Emilia

©Concessão do Ministero per
i Beni e le Attività Culturali

GIROLAMO SELLARI,
DITO GIROLAMO DA CARPI
(Ferrara, Itália, 1501 - 1556)

La Flagellazione di Cristo, c. 1545–1550
[A Flagelação de Cristo]

óleo sobre madeira
29,0 x 36,5 cm

Colecão Grimaldi Fava

©Coleção Grimaldi Fava, Cento

A cena bíblica representada está colocada sob o pórtico de um edifício dentro do qual, à esquerda, se entrevê uma figura próxima a uma lareira – talvez alusiva à traição de Pedro (Benati, 2009) –, enquanto, sob a arcada direita, abre-se uma paisagem ao pôr do sol.

A pintura foi publicada pela primeira vez por Leandro Ventura (?), em 1995, com uma significativa atribuição a Lorenzo Leonbruno (1477-*depois de* 1537), que pode ser explicada pelas fortes referências à pintura de Giulio Romano (c. 1492-1546) – a serviço dos Gonzaga a partir de 1523 –, mas que não é capaz de justificar plenamente a habilidade compositiva da obra.

A restituição ao catálogo de Girolamo da Carpi deve-se a Mina Gregori (1924-), seguida por Daniele Benati (?), o qual a atribui à atividade tardia do mestre, com base em convincentes comparações com a *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos], da National Gallery de Londres, datada pela crítica no final dos anos 1540. Trata-se de um momento da trajetória de Girolamo, no qual o mestre revê profundamente o equilíbrio das formas clássicas que caracterizam sua primeira atividade, para aderir a "um mais angustiado sentimento da vida e da religiosidade" (Benati, 2009). É muito evidente a citação literal do flagelador da direita, retirada do afresco *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* [Expulsão de Heliodoro do Templo], entretanto, na *Flagellazione* [Flagelação], o rafaelismo liga-se a uma forte influência de Giulio Romano, evidente na figura do capanga que amarra os pés de Cristo e na figura do soldado, mas também na tipologia da arquitetura, uma clara referência ao Palazzo Te. A cena, distante da confusão da multidão, é apresentada por Girolamo da Carpi com singular violência, a ponto de o forte componente anticlássico ter sugerido a Daniele Benati inserir a pintura num contexto de referências mais amplo, que compreenda não só a influência de Giulio Romano, mas também da pintura de Pordenone.

Milão

A difusão da "maneira moderna" na Valpadana: breve percurso entre Mântua, Bréscia e Parma

Marco Bona Castellotti e
Elena Lucchesi Ragni

O conceito histórico de Lombardia (termo que se origina da ocupação lombarda na Alta Idade Média) era mais extenso do que o moderno e por um bom período incluiu também as terras abaixo do rio Pó, compreendendo as cidades de Parma e Piacenza, hoje na Emília-Romanha. Isso determina a possibilidade de considerar o enorme conjunto de obras de arte nessa parte da Itália dentro de uma perspectiva substancialmente unitária, mesmo levando em conta as diferenças de linguagem que caracterizaram o estilo de cada protagonista e das várias localidades envolvidas, nem sempre próximas umas das outras.

Os primeiros verdadeiros sinais de renovação dos já repetitivos esquemas tardogóticos podem ser verificados na corte de Mântua, que com orgulho reivindicava sua independência política, mesmo estando, de fato, ligada ao Ducado de Milão. Em 1460, o jovem Andrea Mantegna (1431-1506) aceitou executar para os Gonzaga "na capela do castelo de Mântua, uma pintura sobre madeira" (Vasari [1511-1574]) e alguns anos mais tarde decorar os apartamentos do Palazzo Ducale. Sobreviveram, da primeira encomenda para o Castelo de San Giorgio, algumas pinturas sobre madeira, hoje desmembradas em vários museus (Uffizi, Prado, Pinacoteca Nazionale de Ferrara). As pinturas murais do Palazzo Ducale são uma obra prima absoluta do Renascimento padano (n.t. relativo à planície do rio Pó), muito permeado de cultura humanista e antiquária, a mesma cultura que havia inspirado a formação artística de Mantegna em Pádua.

De fato, desde o início de sua carreira, quando muito jovem subiu nos andaimes da Capela Ovetari agli Eremitani, entre 1447 e 1453, ficou claro que Mantegna se impusera uma tarefa precisa: reviver, pela pintura, o passado glorioso e ilustre da antiguidade grega e romana. Tratava-se, para resumir, de inspirar-se na cultura clássica, um pouco como fizera desde que chegara àquela mesma cidade,

o escultor florentino Donato di Niccolò di Betto Bardi, dito Donatello (c. 1386-1466). No altar do Santo, a *Madonna* em bronze tem como exemplo modelos helenistas e bizantinos, enquanto o *Gattamelata a cavallo* [Gattamelata a cavalo], que lembra a estátua de Marco Aurélio, em Roma (Musei Capitolini) e outros exemplos mais antigos (como a *Testa equina* [Cabeça eqüina] do Museu Arqueológico de Florença, século IV a.C.), surpreende pela força de penetração da arte do retrato. Fora raríssimos casos anteriores, destruídos ou incompletos, o monumento equestre de Pádua foi o primeiro a ser executado em bronze desde os tempos da Roma imperial. Portanto, era uma novidade que não poderia permanecer isolada. Seria possível afirmar, com uma boa dose de razão, que a presença de Donatello em Pádua foi o estímulo mais sugestivo para Mantegna e que sem ele, provavelmente, o Renascimento do século XV nem teria chegado, como um raio em céu sereno, ao Vêneto e à Lombardia.

Para Mantegna, assim como para outros eruditos da época, a recuperação do antigo assumia contornos de uma missão cultural, e bastaria para demonstrá-lo a célebre excursão de barco ao Lago de Garda, com o pintor de Pádua como Virgílio empenhado em conversar e transcrever epígrafes. Em Mântua, na chamada "*Camera degli sposi*", surge a forte atração pelo mundo clássico, combinada, no entanto, com uma atenção descritiva que revela uma destacada fidelidade à corte dos Gonzaga. De fato, o momento representado aconteceu realmente: refere-se à comunicação das graves condições de saúde de Francesco Sforza (1401-1466) ao aliado Ludovico II Gonzaga (1444-1478), que é retratado com uma carta na mão ao lado da esposa Barbara de Brandemburgo (1423-1481), em presença de toda a corte. Não se pode dizer que Barbara seja exatamente bela e Mantegna a retrata preocupando-se em melhorar a aparência. Aqui, a força do retrato só é comparável à dos bustos antigos dos imperadores romanos e tudo converge para essa poética, inclusive os cães que acompanham, em outro requadro da mesma "Camera picta", o encontro entre o marquês Ludovico e o cardeal Francesco Gonzaga (1538-1566), seu filho. Um golpe genial é o óculo que se abre no teto, definido pelos anjinhos que se debruçam na balaustrada. Trata-se evidentemente de uma consciente menção às teorias de arquitetura que Leon Battista Alberti (1404-1472) estava colocando em prática exatamente em Mântua, nas igrejas de Sant'Andrea e San Sebastiano; com a diferença que, no caso dos afrescos de Mantegna, não havia qualquer freio à liberdade de composição. Nunca se vira em um pintor "moderno" uma tentativa tão ousada de competir com a natureza e submeter os instrumentos de representação a uma intenção ilusória. Para encontrar algo semelhante seria preciso voltar atrás algumas décadas, porém num contexto muito diferente: à *Trinità* de Masaccio (1401-1428), em Santa Maria Novella, em Florença. Ou então, com um salto felino, voltar ao século I a.C., quando o *trompe l'oeil* adquiriu papel de protagonista na decoração das casas de Pompéia.

Os ares completamente singulares que se respiravam em Mântua, a "Mantua romana", também produzirão seus efeitos em Giulio Romano (1499-1546), que nos anos 1520 e 1530 desenvolverá uma prática depois definida como "*quadratura*", ou seja, falsas arquiteturas pintadas.

Mantegna passou na cidade lombarda boa parte de sua maturidade artística dedicando-se na última década do século à execução das telas para o *Studiolo* de Isabella d'Este (1474-1539), hoje conservadas no Louvre. O tema geral do trabalho, da qual deveria participar também Giovanni Bellini (c.1435/1438-1516), era de indubitável complexidade iconográfica, uma vez que foi idealizada por Paride Ceresara (1466-1532), um intelectual impregnado de cultura antiquária. É possível ver alguma influência de Bellini em Mantegna – que se casara com a irmã deste último – *Madonna col Bambino* [Virgem com Menino] do Museu de Castelvecchio, em que algumas angulosidades típicas da primeira fase do pintor se atenuam em favor de um mais nítido classicismo das formas. São os anos da *Madonna della Vittoria* [Virgem da Vitória], do Louvre (1495-1496), retábulo de grande fascínio, assim descrita pelo abade Luigi Lanzi (1732-1810) no final do século XVIII: "há ainda uma mescla de cores, uma fineza de pinceladas e uma graça própria que me parecem quase o último passo da arte antes de alcançar a perfeição que adquiriu de Leonardo (1452-1519)". A presença de Mantegna em Mântua produzirá efeitos na pintura local, como se deduz da comparação entre o seu *San Sebastiano* [São Sebastião] (Paris, Louvre) e o de Antonio di Bartolomeo Maineri (doc. 1476-doc. 1495), que porém apresenta também influências da arte ferrarense contemporânea.

Essas considerações autorizam uma primeira conclusão: a estrada empreendida pela arte "lombarda" na segunda metade do século XV foi traçada pela pintura vêneta (paduana e veneziana), enquanto outras localidades – Milão, por exemplo – permaneciam em posições mais conservadoras. De fato, está confirmado que justamente Francesco Sforza (duque desde 1441 por ter esposado a última herdeira dos Visconti) tivesse privilegiado particularmente a atividade de mestres muito hábeis e refinados, mas visivelmente ainda presos a traços de estilo tardogóticos ou mesmo não definitivamente renascentistas, como os Zavattari (?), Bonifacio Bembo (1447-1477) e Cristoforo Moretti (1451-1475). Por outro lado, a cidade ambrosiana foi um dos centros mais dinâmicos entre os séculos XIV e XV, quando a construção do Duomo atraíra para a corte de Gian Galeazzo Visconti (1351-1402) artífices franceses e alemães, que entraram em contato com pintores e miniaturistas como Giovannino de' Grassi (c. c. 1350-1398) e Michelino da Besozzo (c. 1370-c. 1455). Além disso, o tardogótico lombardo foi influenciado pela atividade de Gentile da Fabriano (c. 1370-1427), que entre 1414 e 1419 decorou a capela de Pandolfo Malatesta, no Broletto de Bréscia.

Talvez não seja por acaso que as primeiras sementes de humanismo em Milão começassem a brotar graças a Vincenzo Foppa (c. 1430-c. 1515), primeiro nos afrescos – hoje em parte perdidos – da sede do Banco Mediceo, cujos temas ainda privilegiam a relação com o antigo (exemplar é *Cicerone bambino che legge* [Menino Cícero lendo], hoje na Wallace Collection de Londres) e depois na capela de Pigello Portinari, em Sant'Eustorgio, "completamente terminado"

[FRENTE]
Vincenzo Foppa
(Bagnolo Mella, Itália, 1430
Bréscia, Itália, 1515)

Stendardo di Orzinuovi, c. 1514
[Estandarte de Orzinuovi]

têmpera sobre madeira
197,0 x 164,0 cm

Pinacoteca Tosio Martinengo, Bréscia

[VERSO]
Vincenzo Foppa
(Bagnolo Mella, Itália, 1430
Brescia, Itália, 1515)

Stendardo di Orzinuovi, c. 1514
[Estandarte de Orzinuovi]

têmpera sobre madeira
197,0 x 164,0 cm

Pinacoteca Tosio Martinengo, Bréscia

em 1468, segundo o testemunho de Gaspare Bugatti (?). A abertura para a Itália Central, já iniciada na metade do século pelos arquitetos Benedetto Ferrini (documentado na Lombardia desde 1453) e Filarete (c. 1400-1469) no Castelo de Porta Giovia e no Ospedale Maggiore, continuava a conviver com fenômenos de resistência impostos por quem encomendava as obras, empenhados em reviver o passado áulico dos Visconti. Não é por acaso que na decoração dos apartamentos ducais dos castelos de Milão e Pavia estivessem envolvidos exatamente aqueles pintores tardogóticos de que falamos (o principal deles foi Bonifacio Bembo), que por volta de 1470-1475 executaram preciosas decorações utilizando pastilhas douradas, uma prática já completamente fora de moda. Tal opulência também pode ser vista na arte aplicada.

É bastante surpreendente notar como, justamente por volta de 1480, começassem as estadias quase simultâneas de Donato Bramante (1444-1514) e Leonardo da Vinci. O primeiro chegou à Lombardia por volta de 1477, onde se ocupou como desenhista (ver a célebre *Incisione Prevedari* [Gravura Prevedari] de 1481, conservada na Civica raccolta di stampeAchille Bertarelli de Milão), como pintor (afrescos da casa do Podestà, em Bérgamo; os *Uomini d'arme* [Homens de armas], na casa Visconti-Panigarola e o *Cristo alla colonna* [Cristo na coluna], ambos na Pinacoteca di Brera e como arquiteto (domo de Santa Maria, em San Satiro). Bramante trazia consigo a marca da formação recebida na corte de Urbino, de Federico da Montefeltro (1422-1482), junto a Piero della Francesca (1415-1492). Na esteira da sua primeira atividade lombarda, deu os primeiros passos o jovem Bartolomeo Suardi (c. 1456-1530), apelidado de Bramantino, que sob muitos aspectos pode ser considerado o principal e "solitário" paladino do Renascimento milanês.

Leonardo apresentou-se ao duque Ludovico, dito il Moro (1452-1508), em 1482 exibindo credenciais de músico, como tocador de lira de "improviso", ou seja, bom em improvisação, condição que num clima refinado e elitista como o de uma corte renascentista era particularmente apreciada. O sonho de il Moro, de fazer de Milão um dos centros do humanismo, irá se esfacelar muito cedo sob os golpes desferidos pelos franceses em 1499, que ocuparão militarmente a cidade obrigando o mestre toscano, depois de quase vinte anos, a voltar para Florença, deixando irrealizado o ambicioso projeto do *Monumento equestre di Francesco Sforza*. A herança de Leonardo, entretanto, foi enorme e contribuiu de modo decisivo para colocar as bases do Renascimento padano: dos extraordinários retratos que, de modo completamente inédito, fixam "os estados de espírito" dos membros da corte dos Sforza (ver, por exemplo, a *Dama con l'ermellino* [Dama com Arminho], do Museu Nacional de Cracóvia, que se vira quase de sobressalto, talvez chamada pela imprevista chegada do amante Ludovico), às pinturas sacras, cujo ápice é a pintura mural do *Cenacolo*, em Santa Maria delle Grazie, em que o elemento de novidade é representado exatamente pela atenção nas expressões dos apóstolos reunidos – e poderia se dizer aturdidos – em torno à mesa do Senhor. O tema de Leonardo era coerente e exprimia uma visão da ciência como causa primeira e, ao mesmo tempo, última de todas as coisas: até as diferentes fisionomias humanas, principalmente as mais insólitas e bizarras, tornavam-se merecedoras de investigação.

No início do século XVI, Leonardo empreendeu uma viagem a Roma: diante do imenso repertório de antiguidades tirou inspiração para a *Leda e il Cigno* [Leda e o Cisne], uma pintura cujo original se perdeu e sobrevive graças às cópias dos alunos, algumas de elevada qualidade. O tema, retirado da mitologia, foi enfrentado várias vezes pelo mestre, que também desenhou uma versão alternativa, a *Leda inginocchiata* [Leda ajoelhada], cuja postura deriva de una escultura identificada num exemplar de época helenista conservado no Louvre e documentado nos desenhos romanos do *Taccuino* de Berlim, de Maarten van Heemskerck (1498-1574). Mesmo o *San Giovannino* [São João Jovem] do Louvre, iniciado em Florença e provavelmente terminado durante a segunda estadia milanesa de Leonardo, gozou de uma extraordinária fortuna figurativa. A história da pintura corre em paralelo com o último período passado pelo pintor na França, a serviço do rei François I (1494-1547). Originalmente, fez parte dos bens que Salaì (1480-1524), seu aluno predileto, herdara pouco antes da morte do mestre, em 1519, em Cloux, Amboise. Depois de mais de um século sem sabermos nada de suas aventuras entre colecionadores, reapareceu em 1630 na coleção de Charles I da Inglaterra (1600-1649). Mais tarde, iria para o Louvre.

O tema de São João volta em um dos mais esplêndidos exemplos da influência de Leonardo em Antonio Allegri, dito Correggio (1489-1534). Originário de Reggio Emilia, cidade para a qual trabalhou quase que exclusivamente, Correggio certamente empreendera na juventude o caminho de Milão (não há outro meio para explicar as influências de Bramante no *Sposalizio mistico di Santa Caterina* [Casamento Místico de Santa Catarina], da National Gallery de Washington). De fato, na *Madonna Bolognini,* do Castello Sforzesco, executada por volta da metade da segunda década do século XVI, o pintor revê o conceito de *sfumato* de Leonardo, esvaziando-o, no entanto, de seus significados mais misteriosos e inacessíveis, criando uma imagem de viva imediatez, que também desfruta de um domínio de cores extraído da pintura de Rafael (1483-1520) e Perugino (c. 1446/1450-1523). Na Emília, de fato, haviam chegado repetidos ecos de novidade da Itália Central com duas obras do "divine" Rafael, que podiam ser vistas nas igrejas de San Sisto, em Piacenza (a *Madonna Sistina*, hoje na Gëmaldegalerie, de Dresden) e de San Giovanni in Monte, em Bolonha, onde até 1798 estava colocado o *Estasi di Santa Cecilia* (Bolonha, Pinacoteca Nazionale). Ali, podia-se admirar também um retábulo de Pietro Vannucchi, dito o Perugino, hoje na Pinacoteca Nazionale de Bolonha, testemunhando a cumplicidade com os mestres da Umbria e da região Marche nas primeiras décadas do século XVI. Nesse filão, deve ser considerada a atividade do bolonhês Il Francia (c.1450-1517), exemplificada pelo precioso painel com a *Madonna, il Bambino e san Francesco* [Madonna com Menino e São Francisco], presente na mostra.

Para entender melhor o desenvolvimento das artes do início do século XVI em terras padanas, é preciso voltar ao contexto mantovano e de modo especial ao Studiolo de Isabella d'Este, que – como dissemos – tivera como protagonista Mantegna, mas que envolveu de várias maneiras quase todos os principais artistas da época, de Bellini a Giorgione (c.1477/1478-c.1510) (morto muito cedo), a Leonardo (de quem resta apenas *Ritratto di Isabella d'Este* [Retrato de Isabella d'Este], do Louvre), de Perugino e Lorenzo Costa (460-1535) até um "Antonio da Letto pittore in Coreza", isto é, Correggio, que executou duas alegorias, as de *Virtù e del Vizio* [Virtude e do Vício] (Paris, Louvre). Correggio também teria pintado para Isabella uma *Maddalena*, citada numa carta para Vittoria Colonna (1490-1547), que porém não foi encontrada.

A extraordinária versatilidade deste pintor deve-se talvez ao fato de que conseguiu combinar linguagens próprias de lugares distantes e aparentemente não comunicantes, como a Itália Central, a Lombardia e o Vêneto. O resultado abrirá caminho para toda a pintura italiana do século XVI, chegando mesmo a antecipar o barroco. Isso aconteceu na decoração do teto de San Giovanni e do Duomo de Parma, suas maiores obras primas, terminadas, não sem dificuldade, no decorrer dos anos 1520 e 1530. Com esses afrescos, o Renascimento padano alcançou seu ápice, mesmo se já continha em sua essência alguns elementos com os quais, dali a pouco, outros emilianos colocariam as bases de um novo estilo, dito genericamente maneirismo. Na Igreja de San Giovanni, nos anos em que Correggio trabalhava na cúpula (1520-1521), dava seus primeiros passos também o jovem Girolamo Francesco Maria Mazzola, dito Parmigianino (1503-1540). Este, pelo menos de início, foi certamente influenciado por Correggio, a ponto de reproduzir na Rocca di Fontanellato (1523) a estrutura de composição da Camera della Badessa in San Paolo, caracterizada por anjos entre festões e ramagens florais. Nos trabalhos de Correggio, terminados poucos anos antes, em 1519, irrompe, todavia, a dimensão intelectual e enigmática dos temas retirados das *Metamorfoses* de Ovídio, sem

dúvida também favorecida pela prestigiosa encomenda de Paola Gonzaga (1486-1519) e Galeazzo Sanvitale (1496-1550), dois nobres de ampla visão e que certamente não temiam censuras.

No ano seguinte, em 1524, Parmigianino partiu para Roma levando consigo o *Autoritratto allo specchio* [Autorrtrato espelhado] (Viena, Kunsthistorisches Museum), como presente a ser oferecido ao papa Clemente VII (1478-1534). Trata-se de uma das pinturas mais celebradas do mundo, porque espelha (não apenas em sentido literal) toda uma época, e poderia servir de exemplo para os principais elementos que caracterizam o Maneirismo. O pintor se representa imberbe diante de um espelho cuja superfície côncava produz uma evidente deformação de seu aspecto; em especial a mão, posta em primeiro plano, se alonga de maneira não natural, completamente anticonvencional. Aqui o artifício é claramente desejado e buscado por Parmigianino, quase como se se tratasse de um jogo, de uma ficção em si mesma. Estamos diante do primeiro efeito de *fisheye* da história, muito antes da invenção da fotografia. Isso só poderia suscitar espanto no espectador, como testemunham as palavras de um agudo observador como Giorgio Vasari: "além disso, para investigar as sutilezas da arte, começou um dia a retratar a si mesmo, olhando-se num espelho de barbeiro, daqueles meio redondos: vendo as esquisitices que a redondeza do espelho faz ao girar e torcer as traves dos palcos, as portas e todos os edifícios que fogem estranhamente, teve vontade de falsificar, por capricho, todas as coisas".

O Maneirismo é sintetizado justamente por dois termos: "imitação" e "fantasia", que enfatizam seu componente de ambiguidade e principalmente o recurso à ficção. A breve, mas intensa temporada romana, compreendida entre a morte de Rafael (1520) e o dramático saque da cidade (1527) foi talvez aquela em que este estilo melhor representou a crise de uma época que ainda acreditava poder emular e continuar a idade de ouro, ou seja, a primeira e a segunda década do século XVI. Na verdade, este período havia terminado para sempre, como confirmará em seguida a chegada explosiva dos soldados de Carlo V (1519-1556) no início de maio de 1527, e que também causou a dispersão dos artistas de Roma. Parmigianino, como muitos outros, pegou o caminho de casa: ficou algum tempo em Bolonha, de 1527 a 1530 (deixando obras primas como *Matrimonio di Santa Caterina* [Casamento de Santa Catarina], do Louvre, e *Madonna di san Zaccaria* [Madonna com São Zacarias], dos Uffizi), e depois em Parma, com um estilo que reelaborava os modelos do primeiro Renascimento por meio de linhas sinuosas, formas suaves e cativantes, temas alegóricos frequentemente de difícil compreensão e de conteúdo emblemático. Os temas sacros foram revistos à luz desta nova instância estética, que privilegiava uma certa ambiguidade, perceptível também em *Sposalizio di santa Caterina* [Casamento de Santa Catarina] da Galleria Nazionale de Parma. Será exatamente o gosto pela linha fluida uma das componentes fundamentais de um estilo já difundido em escala internacional, de Fontainebleau, na França, ao Escorial, na Espanha, à Praga de Rodolfo II (1552-1612) de Absburgo.

Bem outro teor era o que nesse meio tempo acontecia na Lombardia vêneta. Antes de enfrentar o assunto, no entanto, é melhor conhecer o quadro político das atuais províncias de Bérgamo e Bréscia, que a partir de 1426 entraram com juramento solene sob o domínio da República da Sereníssima. A ligação com Veneza representará o fio condutor para muitas escolhas não apenas políticas, mas também do ponto de vista artístico. A este propósito, é tremendamente indicativa a história do veneziano Lorenzo Lotto (c. 1480-c. 1556) que chegou a Bérgamo em 1513, depois de ter feito duas viagens à região Marche (a partir de 1506) e uma a Roma, empenhado na decoração dos ambientes do papa Giulio II (1443-1513). A personalidade de Lotto foi diversamente julgada pela crítica, que frequentemente enfatizou seu caráter de "gênio inquieto", não adaptado ao pensamento católico mais ortodoxo. Apesar de não haver provas incontestáveis, sustentou-se que Lotto não estava alinhado com as posições mais oficiais do catolicismo que, neste momento, iniciava seu conflito com a reforma protestante (oficializada em 1517 quando Lutero (1483-1546) afixou as 95 teses na porta de catedral de Wittemberg). Mas se o pensamento de Lotto tivesse sido realmente como uma certa historiografia presumiu, porque, alguns anos antes de morrer, decidira vestir o hábito religioso, tornando-se "oblato" no santuário da Santa Casa de Loreto? Esta escolha tão fortemente religiosa confirma uma atitude intensa, combatida e também contraditória com relação à religião católica que, seja como for, torna-se uma marca indelével dentre os temas devotos do grande pintor.

De fato, não é possível negar que certos conteúdos da produção do grande mestre veneziano apresentem aspectos ainda de difícil interpretação, também observados no estilo. Tomemos, como exemplo, algumas obras do segundo período que passou na região Marche (1511-1513), como *Trasfigurazione* [Transfiguração], para Santa Maria di Castelnuovo (Recanati, Pinacoteca Civica) e *Deposizione* [Deposição] (Jesi, Pinacoteca Civica), cujas figuras são percorridas por um frêmito nervoso e febril que talvez reflita – como foi dito – a amargura acumulada depois dos insucessos romanos. Nas Stanze Vaticane, Lotto fora substituído, como pintor do papa, por Rafael Sanzio: a desilusão deve ter pesado muito sobre seu estado psicológico, provavelmente nessa época já impregnado de ansiedades que não irão abandoná-lo mais. Entretanto, isso não basta para definir sua religiosidade inquieta, tanto mais que a posterior chegada a Bérgamo, a serviço dos frades dominicanos de San Bartolomeo, irá assinalar para ele o início de uma longa e feliz temporada que durou mais de treze anos. Nesta cidade, executou algumas de suas obras primas, muitas vezes grandes pinturas caracterizadas por uma harmonia de cores luminosas e com traços contrastantes, sempre devotadas à máxima ortodoxia teológica. Eventualmente, um certo espírito excêntrico é representado pela organização da composição com a qual Lotto altera radicalmente os esquemas dos retábulos tradicionais, fazendo os santos surgirem do escuro de absides e capelas, imersos na paisagem que os circunda, partícipes da intensidade emocional das cenas.

A paisagem, e principalmente o tom noturno, também caracteriza *Natività* [Natividade], hoje na Pinacoteca Tosio Martinengo, Bréscia. A datação de 1530 confirma que a obra foi executada durante a segunda estadia veneziana do pintor na cidade em que havia nascido, mas na qual não conseguiu ter fortuna, mesmo porque seu astro foi ofuscado pelo de Ticiano (c.1488/1490-1576), intensa luminosidade e eterno. O episódio central do Menino deitado no berço torna-se um pretexto para aprofundar a íntima familiaridade da cena, que tem seu ápice no doce abraço à ovelhinha ofertada por um dos pastores. É uma evidente alusão ao tema da Paixão, prenunciada, porém, por um singelo naturalismo que também é a característica principal de toda a arte quinhentista da Lombardia vêneta. Sob esse aspecto, pode ser comparada com *Natività* [Natividade] de Girolamo Savoldo (c.1480-depois de 1548), um pintor de Bréscia que de certa forma cumpriu um itinerário inverso ao de Lotto, a partir do momento em que, mesmo sendo lombardo, trabalhou quase que exclusivamente em Veneza. O uso de tonalidades frias e esmaltadas permite intuir como o clima dessas terras a oeste da República vêneta era em boa parte comum, apesar de haver diferenças substanciais entre os dois pintores. Savoldo acentua o elemento naturalista, por exemplo nos pastores que aparecem por trás da manjedoura e se debruçam para ver o Menino. São rostos sem qualquer elemento idealizado, mas tudo contribui para a realização de um fato que acontece exatamente ali diante de nós, come se o nascimento de Jesus pudesse se repetir sempre, até mesmo no lugar mais pobre e humilde. É uma cena de forte comoção e grande intensidade religiosa, sem dúvida uma das maiores provas deste "raro" pintor, de quem a Pinacoteca Tosio Martinengo conserva também o magnífico *Flautista*. Ali, "a luz assume uma função verdadeiramente dominante, coordenadora e compositiva" (Ortolani [1931-]); com relação à maneira de Lotto – com a qual a obra apresenta muitos pontos de contato – é justamente a atmosfera luminosa que faz a diferença, a partir do momento em que é esfumada em muitas variações de gradações escuras, segundo uma robustez que deriva diretamente da pintura de Giorgione. Para Adolfo Venturi (1856-1941) "a obscuridade que invade o interior se atenua nas paredes e nas vestes em reflexos aveludados,

e gradativamente sobe para o triângulo de luz que se recorta na máscara de sombra do rosto e na superfície iluminada da partitura pendurada em uma das paredes". Não se sabe quem é o músico anônimo, mas certamente era um personagem de elevada condição social, que seria bem representado no Il *Cortegiano* (O Cortesão) de Baldassarre Castiglione (1478-1529).

Entre os muitos protagonistas dessa temporada artística na Lombardia, estava também Alessandro Bonvicino, dito Il Il Moretto (c. 1490-1554). A partir do final dos anos 1520, Il Il Moretto tornou-se o principal pintor de Bréscia, substituindo nas mais prestigiadas encomendas outro grande mestre local, Girolamo Romanino (c. 1485-c. 1566), que, ao contrário dele, privilegiava um estilo excêntrico, caracterizado por formas de imediato e frequentemente chocante impacto expressivo. Exatamente por ser "irregular" e "anticlássico" Romanino também trabalhou na província de Bréscia, por exemplo, em Vallecamonica, onde deixou algumas obras primas extraordinárias nas igrejas de Pisogne, Bienno e Breno. Porém, antes de tomarem caminhos diferentes, os dois mestres de Bréscia, na juventude, haviam começado a pintar juntos as telas para a capela do Santíssimo Sacramento na Igreja de San Giovanni Evangelista. A capela com sua decoração é uma das obras primas do Renascimento lombardo. Os temas contemplam os *Profeti* [Profetas], nos subarcos laterais, tendo na parede direita as telas de Il Il Moretto com *Elia confortato dall'angelo* [Elias confortado pelo anjo], *Caduta della Manna* [Queda de Maná] e evangelistas *Luca* e *Marco* [Lucas e Marcos], à esquerda *Resurrezione di Lazzaro* [A Ressureição de Lázaro], *La cena in casa del fariseo* [Ceia em casa de fariseu] e os evangelistas *Matteo e Giovanni* de Romanino. A divisão de tarefas é respeitada até nas lunetas da parte alta, com *Ultima cena* [Última ceia] de Il Moretto e *Messa di san Gregório* [Missa de São Gregório] de Romanino. Todo o conjunto tem datação variável e em momentos diferentes.

Se na formação de Romanino havia a influência de uma viagem a Pádua, em 1513, logo depois do terrível saque de Bréscia, para Il Moretto a relação com Veneza será mais constante e imprescindível da presença do políptico que Ticiano pintou em 1521, executado para Altobello Averoldi (?) na Igreja de Santi Nazaro e Celso, em a Bréscia. A lição de Ticiano será utilizada principalmente *Assunta* [Assunção], executada para o Duomo Vecchio em 1526, que retoma *Assunta* dos Frari em Veneza. Nos anos em que começavam a se difundir em Bréscia tendências espirituais voltadas a reforçar o catolicismo devido à ação de personalidades carismáticas impelidas por incontestável fervor religioso, Il Moretto insiste na mensagem devocional de sua pintura, tão nobre que Francesco Paglia (1635-1714), a mais confiável fonte do século XVII, o definiria um "imitador valoroso de Rafael e Ticiano". Il Moretto foi,

GIOVANNI GIROLAMO SAVOLDO, DITO GIROLAMO DA BRESCIA
(Bréscia (?), Itália, c. 1480 - Veneza, Itália, depois de 1548)

Natività, c. 1540
óleo sobre madeira
192,0 x 180,0 cm

portanto, o "Rafael de Bréscia" pelo seu empenho "normalizante" que de fato contrastava com os excessos de Romanino e o consagrou como principal ator do cenário local na primeira metade do século XVI. Se tudo isso é verdade, fica ainda mais difícil encontrar ligação direta com a cultura de Rafael, visto que sua temporada em Roma, mesmo tendo sido várias vezes aventada, não tem confirmação em documentos. Provavelmente é um reflexo do que acontecia em Roma e chegava por meio de estampas: não é possível explicar de outro modo – pelo menos por enquanto – os particulares da paisagem de fundo *Conversione di Saulo* [Conversasão de Saulo], do santuário de Santa Maria dei Miracoli, em San Celso, Milão, onde se reconhece com precisão alguns edifícios antigos, entre eles o Coliseu, a torre da milícias e o Pantheon.

Analisando com a costumeira perspicácia esta última pintura, Roberto Longhi (1890-1970) perguntava-se se não seria "possível verificar aqui até mesmo o prelúdio das mesmas objeções que, cinquenta anos depois, serão impostas a Caravaggio (1517-1610)?". Com efeito, não devemos esquecer que a primeira versão da *Conversione di Saulo* que Caravaggio fez para a capela Cerasi, em Santa Maria del Popolo, foi rejeitada por aqueles que a encomendaram, mesmo se não são bem claras as causas da rejeição. Com essas palavras, Longhi pretendia abrir a questão dos "predecessores de Caravaggio" mirando a arte lombarda, um tema de grande fascínio que foi retomado, com variações e ampliado na mostra milanesa de 1953, intitulada significativamente "Os Pintores da Realidade na Lombardia". Notando a absoluta sobriedade ao propor imagens despojadas, sem intenções celebrativas e aduladoras, como no *Ritratto di gentiluomo* [Retrato de um cavalheiro com carta], de Il Moretto, onde o retratado está vestido com uma extraordinária roupa vermelha adamascada e um manto de veludo, Longhi identifica características peculiares da escola de Bréscia, considerada até então uma simples extensão da escola veneziana. A atenção à realidade em seus aspectos mais humildes e cotidianos, a veia naturalista que contrasta com a idealização e principalmente a forte e genuína componente religiosa, sempre presente nos pintores lombardos, são o substrato de uma cultura da qual também partirá o jovem Michelangelo Merisi, dito Caravaggio antes de se transferir para Roma.

A proveniência desta obra é desconhecida. Chegou à Pinacoteca Nazionale de Bolonha em 1876, depois de ter sido comprada do importante antiquário milanês Giuseppe Baslini (1817-1887). Trata-se da única obra certificada do pintor, que deve ter sido executada após uma viagem de Antonio à França, feita em 1481, ao lado de Gilbert de Bourbon (1443-1496), marido de Chiara Gonzaga (1464-1503), filha do marquês Federico Gonzaga (1441-1484). Naquela ocasião, o pintor conheceu a fonte inspiradora de sua obra, ou seja, *San Sebastiano* [São Sebastião], de Andrea Mantegna (1431-1506) – colocado originalmente na Sainte-Chapelle de Aigueperse em Auvergne, e agora em Paris, Musée du Louvre, segundo Giovanni Agosti (1961-) em 1993, executado por ocasião das núpcias deles.

Diferentemente do protótipo de Mantegna, ambientado numa paisagem rochosa e arqueológica, Maineri escolheu colocar *San Sebastiano* contra um fundo monocromático negro. Porém, tomou emprestada de Mantegna a ideia geral da composição, seja na coluna em que está amarrado São Sebastião, seja no carrasco que aparece embaixo. Em 1993, Massimo Ferretti (1935-1974) propôs relacionar *San Sebastiano* de Bolonha com um desenho do Louvre que mostra no *recto* um *San Sebastiano alla colonna* [São Sebastião na coluna] e no *verso* o estudo de um *San Giovanni evangelista* [São João Evangelista], derivado dos desenhos e estampas de Mantegna com *Deposizione* [Deposição]. Esse apontamento gráfico poderia ser interpretado como elaboração do modelo, realizado anteriormente à pintura. Entre as derivações de *San Sebastiano*, de Aigueperse, vale a pena recordar também uma bela pintura com o mesmo tema (Londres, Hampton Court, Royal Collection) de um seguidor de Andrea Mantegna, Bernardo Parentino (c. 1437-1531), que, no *San Sebastiano* conservado em, retoma literalmente o protótipo, inserindo a vista da paisagem de fundo e os fragmentos arqueológicos em primeiro plano. A tela de Maineri, mesmo fazendo parte da tradição de Pádua, manifesta claras influências da escola bolonhesa, não só de Marco Zoppo (1433-1478) e Ercole de' Roberti (1451-1496), que sentiram diretamente influências de Squarcione (1397-1468), mas também de Il Francia (c. 1450 - 1517), pelo efeito esmaltado e translúcido da epiderme do santo e dos falsos mármores da sacada em primeiro plano.

Antonio di Bartolomeo Maineri
(Bolonha, Itália, doc. 1476-doc. 1495)

San Sebastiano, 1492
[São Sebastião]

têmpera sobre tela
184,5 x 77,5 cm

Soprintendenza Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Bologna - Pinacoteca Nazionale

©Su concessione del MiBAC, Archivio Pinacoteca Nazionale Bologna

Sergio Marinelli (?) propôs identificar esta *Sacra Famiglia con una Santa* [Sagrada Família com uma Santa] como aquela que foi vista pelo historiador veneziano Marco Boschini (1613-1678) na sacristia da igreja do Ospedale degli Incurabili, em Veneza, e descrita em suas *Ricche Minere* como a única obra de Mantegna na cidade veneziana. Naquelas circunstâncias, a santa por trás da Sagrada Família havia sido identificada como a Madalena. Depois de 1851, a obra foi para Verona, para a coleção do nobre veronês Cesare Bernasconi (?) e, dali, para a coleção cívica da cidade. No entanto, Keith Christiansen (1944) sugere que a pintura citada pelas fontes venezianas seja aquela que agora está no Metropolitan Museum of Art (inv. 14.40.643), em Nova York, onde a Santa Maria Madalena é identificável, com maior credibilidade, por suas vestes vermelhas.

A composição da *Sacra Famiglia* com o Menino Jesus em pé e com o braço por trás do pescoço da Mãe também foi utilizada por Mantegna como modelo para *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta e il giovane San Giovanni Battista* [Sagrada Família com Santa Isabel e o jovem São João Batista], a Gemäldegalerie de Dresden, uma obra mais claramente atribuída a Mantegna do que a tela de Verona. Em ambos os casos, estamos diante de pinturas que podem ser incluídas na atividade tardia de Andrea Mantegna, provavelmente na última década do século XV. Por mais que pareça duvidosa a identificação da *Sacra Famiglia* de Castelvecchio com a tela descrita por pelas fontes venezianas no Ospedale degli Incurabili de Veneza, Boschini, as palavras utilizadas por Anton Maria Zanetti, em 1771, para comentá-la soam pertinentes tanto nesse caso, quanto em outros casos análogos de obras executadas pelo mestre com o auxílio de artistas de seu atelier "Quem conhece o mérito de Mantegna por outras obras suas consegue encontrar sempre [a mão do] o próprio autor, mas quem precisasse conhecê-lo apenas por esta obra, não poderia formar uma ideia precisa dele".

ANDREA MANTEGNA
(Isola di Carturo, Itália, 1431
Mântua, Itália, 1506)

Sacra Famiglia con una Santa, c. 1495-1500
[Sagrada Família com uma Santa]

têmpera sobre tela
76,0 x 55,5 cm

Museo di Castelvecchi, Verona

©Verona, Museo di Castelvecchio,
Archivio fotográfico (foto Umberto Tomba)

Não há informação sobre esta pintura anterior a 1693, quando surgiu no inventário da Galleria Borghese de Roma o registro de *"un quadro di quattro palmi con una Donna Nuda che abbraccia un cigno con due Putti con un mazzo di fiori in mano del N. 472 con cornice dorata di Leonardo da Vinci"*.[1]

Trata-se de uma das muitas derivações de um protótipo perdido da *Leda e il cigno* (Leda e o cisne), de Leonardo, obra conhecida por suas inúmeras réplicas e esboços. O original deve ter sido destruído devido ao seu mau estado de conservação, como observou Cassiano Dal Pozzo. O original é lembrado por Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), em 1590, entre as "obras acabadas (que são poucas) de Leonardo da Vinci, como a *Leda Nuda* e o retrato de *Monna Lisa* napolitana, que estão na França". Esse testemunho é confirmado também por Cassiano dal Pozzo (1588-1657), em 1625, que em Fointainbleau descreveu "uma Leda em pé, quase toda nua, com cisne e dois ovos ao pé da figura, de cujas cascas se veem sair quatro crianças (Castor e Pólux, Helena e Clitemnestra)". O original deve ter sido destruído por causa do mau estado de conservação, denunciado em 1625 pelo próprio Cassiano.

Leonardo havia certamente executado duas versões diferentes para esse tema: a primeira com Leda ajoelhada, a segunda com Leda em pé. A esta segunda série pertence a tela da Galleria Borghese, atribuída variadamente a Leonardo, Sodoma e Bacchiacca, da qual são conhecidas sete versões, além de muitas gravuras e desenhos. Um desses desenhos, o que se encontra na Royal Collection de Windsor, foi feito pelo jovem Rafael, o que sugere que o modelo perdido de Leonardo possa ser do período entre 1504 e1508.

A versão da Galleria Borghese da *Leda e il cigno* é uma ilustração fiel da fábula mitológica que sugere que apenas os gêmeos Castor e Pólux haviam nascido da relação amorosa de Leda e Zeus (disfarçado de cisne), e não Clitemnestra e Helena, nascidas do casamento anterior de Leda com Tíndaro. A solução inovadora de Leonardo surtiu grande efeito, não somente em função da representação do estado psicólogico expresso no rosto da jovem, mas também pela pose sinuosa de sua figura, que devido aos efeitos da atmosfera característicos de Leonardo, parece se harmonizar com a paisagem que a rodeia.

1 N.T "[...] um quadro de quatro palmos com uma Mulher Nua que abraça um cisne com dois anjinhos com um maço de flores na mão com o N. 472 com moldura dourada de Leonardo da Vinci"

Leonardo da Vinci
(Vinci, Itália, 1452 - Amboise, França, 1519)

Leda e il Cigno, c. 1504-1508
(Leda e o Cisne)

óleo sobre madeira
115,0 x 86,0 cm
Galleria Borghese, Roma

© Soprintendenza Speciale Per Il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e Per Il Polo Museale della Città di Roma

O quadro pequeno, porém encantador, representa a Virgem com o Menino, num gesto espontâneo e muito humano: o aleitamento de Jesus. Em uma sala escura, iluminada apenas por duas janelas ao fundo, a Virgem, virada três quartos para a direita, segura o Menino nu, que tem sua mão direita e a boca no seio materno. Trata-se da habitual iconografia da *Virgo Lactans*, ou Virgem do Leite, muito difundida na Itália a partir do século XIV. O que diferencia esta imagem de uma representação de vida comum é a realeza de Maria. Seus cabelos estão amarrados por um elegante tecido branco, aparentemente de seda, e ela veste as costumeiras cores da iconografia da "Majestade" – túnica vermelha e manto azul, neste caso forrado de amarelo.

Esta é uma das muitíssimas versões da chamada *Madonna Litta,* de Leonardo, conservada hoje no Hermitage Museum, em São Petersburgo, da qual existe um estudo preparatório assinado, no Musée du Louvre. Essa obra deve ter sido famosa, porque dela surgiram dúzias de cópias e de versões diferentes, tanto em retomadas pontuais como em obras que a adotaram apenas como modelo. Algumas delas foram pintadas a partir dos anos imediatamente posteriores à sua criação, entre 1491 e 1495.

O exemplar que aqui se apresenta – inédito – difere do original tanto nas dimensões como em inúmeras variações substanciais, como a presença da auréola, não incluída no original, de alguns detalhes das vestes, que estão dispostas de maneira diversa, ligeiramente mais soltas, e pelo enquadramento aparentemente um pouco mais amplo das figuras. Diferenças que derivam das medidas reduzidas e do fato de a pintura ser de alguns anos mais tarde, provavelmente em torno de 1505-1510.

A alta qualidade desse quadro, o tom metálico da cor da pele do Menino, a fisionomia deste e o modo ondulante de dispor o panejamento, muito característico, sugerem que esta bela versão da *Madonna Litta* pode ser de Marco d'Oggiono.

Marco d'Oggiono (atribuído)

(Oggiono, Itália c. 1470 - Milão, Itália, c. 1549)

Madonna con Bambino
(Madonna Litta), c. 1505-1510
[Virgem com Menino (Madonna Litta)]

óleo sobre madeira
18,0 x 14,0 cm

Coleção particular

©Coleção particular

A pintura representa o busto de São João Batista, voltado em três quartos, o ombro direito em primeiro plano, o braço dobrado e o dedo indicador apontando para o alto. A mão esquerda segura sua tradicional vestimenta de pele contra o peito. A figura se recorta contra uma paisagem panorâmica na qual se vê um cenário rochoso com dois grandes cursos d'água laterais; ao fundo, a distância, há montes pintados de azul, como que imersos na bruma.

O santo olha para o espectador com ar de mal disfarçada melancolia, como que para fazer quem olha participar de sua tristeza. O dedo que aponta para o alto simboliza sua natureza precursora - indica o Paraíso e o Cristo que virá, cumprindo seu papel de último anunciador da salvação, um preço que irá pagar com a morte, como deixa transparecer seu ar triste.

A pintura é a versão de uma das obras mais famosas de Leonardo da Vinci (1452-1519), um São João sobre fundo escuro, pintado provavelmente em Florença, em 1505 (depois da longa temporada em Milão), e agora conservado no Musée du Louvre, em Paris. A história desta pintura é bastante complexa e, antes de chegar à França, parece que foi de propriedade de um dos alunos preferidos de Leonardo, Salaì (1480-1524), que a copiou. Tanto o quadro de Salaì, agora na Pinacoteca Ambrosiana, quanto o que aqui se apresenta pela primeira vez têm uma paisagem como fundo, uma variante que indica não serem cópias, mas versões feitas a partir do tema do mestre.

O esfumado da pele, a altíssima qualidade da figura e a esplêndida paisagem que diminui suavemente para o fundo, indicam que esta pintura é um produto muito próximo a Leonardo e que provavelmente saiu de um dos ateliers ligados a ele. A atribuição histórica que acompanha a pintura é para Marco d'Oggiono, certamente um dos melhores alunos lombardos do mestre.

MARCO D'OGGIONO
(Oggiono, Itália c. 1470 - Milão, Itália, c. 1549)
San Giovanni Battista, 1505
[São João Batista]
óleo sobre madeira
94,0 x 70,0 cm
Coleção particular
© Coleção particular

Francesco Raibolini, dito Il Francia
(Bolonha, Itália, c. 1450 - 1517)

Madonna con il Bambino e San Francesco, c. 1510-1516
[Virgem com o Menino e São Francisco]

óleo sobre madeira
27,5 x 21,5 cm

Soprintendenza Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Bologna - Pinacoteca Nazionale

©Su concessione del MiBAC, Archivio Pinacoteca Nazionale Bologna

A pintura chegou à Pinacoteca Nazionale de Bolonha graças ao legado de Gioachino Lostia di Santa Sofia, em 1889. Furtada em 1919, foi reencontrada em Nova York e restituída ao Estado italiano alguns anos depois. A Madonna, com olhar pensativo e melancólico, está colocada atrás de uma balaustrada vermelha e segura com dificuldade o Menino Jesus, que esperneia diante dela. Atrás da cena principal, à direita, está colocado São Francisco, identificado pelos estigmas e pela pequena cruz que segura com a mão direita. À esquerda, surge uma paisagem verdejante, com um elegante bosque e uma vereda que assinala sua profundidade. Não se sabe os nomes dos comitentes dessa obra, que seguramente era utilizada para devoção pessoal em alguma casa particular.

Il Francia estava habituado a encomendas desse tipo. Aliás, na última década de sua atividade, contam-se dezenas de obras como essas saídas de seu atelier, que com os anos iria se enriquecer com a presença dos filhos Giacomo (?) e Giulio (?). Em alguns casos, essas pinturas foram replicadas fielmente pelo pintor, em outros, surgem pequenas variações nos movimentos e na posição da Mãe e do Filho, na inserção de trechos de paisagem sempre diferentes e, por fim, na presença de santos ao fundo. Nossa pintura é atribuida em bom grau a Il Francia, apesar do estado de conservação precário da figura de São Francisco e algumas imperfeições de execução visíveis nas mãos também levarem os estudiosos a lançar a hipótese da presença de um colaborador.

Na tentativa de localizar cronologicamente a pintura, a crítica propôs a comparação com o retábulo pintado por Il Francia para a igreja de São Frediano, em Lucca (agora em Londres, National Gallery), datada entre 1510 e 1516. Essa proposta baseia-se tanto na observação da influência estilística em ambas as obras da cultura protoclássica da Itália Central, de Perugino (c. 1446/1450-1523) e Fra' Bartolomeo (1472-1517), quanto por semelhanças nos detalhes, como o véu transparente da Virgem, que tem as bordas elegantemente debruadas de branco.

No pequeno espaço da tela está representada a cena do *Ecce Homo*, o momento em que Cristo é levado a Pilatos para a decisão final, depois de ter sido flagelado, ridicularizado, coroado com espinhos e de ter recebido um manto vermelho. Cristo é o centro de toda a imagem, o único personagem pintado em meio busto e olhando para o espectador. A posição das mãos amarradas, mas estendidas para a frente, cria espaço em torno de sua figura, que assim fica ainda mais evidente. Em primeiríssimo plano, embaixo, aparece o desmaio da Virgem, um episódio tradicionalmente contado no momento da crucificação de Jesus, quando ele morre. À direita, está o perfil de um soldado com elmo, evidentemente um romano que o acompanhará ao Gólgota e, mais ao fundo, à esquerda, está outro homem, barbudo, vestido de amarelo e com um turbante azul na cabeça, provavelmente Caifás.

Está claro, portanto, que na verdade não se trata exatamente da cena do Ecce Homo, mas possivelmente do momento em que o povo já escolhera libertar Barrabás e condenar Jesus à morte, tanto que sua mãe desmaia de dor.

A pintura é idêntica à sua famosa versão conservada na National Gallery, em Londres, pintura que no passado gerou controvérsias quanto à sua atribuição, por não ser propriamente típica da produção de Correggio, mas que na verdade pode ser incluída entre suas maiores obras-primas. Historiadores da arte, no entanto, concordam que esta não é uma mera cópia ou uma réplica produzida no atelier de Correggio, mas um trabalho de sua própria autoria. Vários dos estudiosos que se ocuparam desta obra, do calibre de Venturi, Briganti e Grassi, chegaram a questionar se esta não seria de fato a obra original e a de Londres a segunda versão. O caminho a ser percorrido para o esclarecimento desta questão é bastante delicado, inclusive pela diferença de suporte, mas é indicativo da alta qualidade dessa pintura.

Estilisticamente, é um exemplar que reflete a fase mais bela da pintura de Correggio, quando ele se aproximou da elegância de Rafael e, em certo sentido, até a transcedeu, ampliando a sua graciosidade, mas interpretando-a de forma mais íntima nas cores, e com a luminosidade mais branda, o que torna esta pintura humana, quase comovente, e intencionalmente anti-heroica.

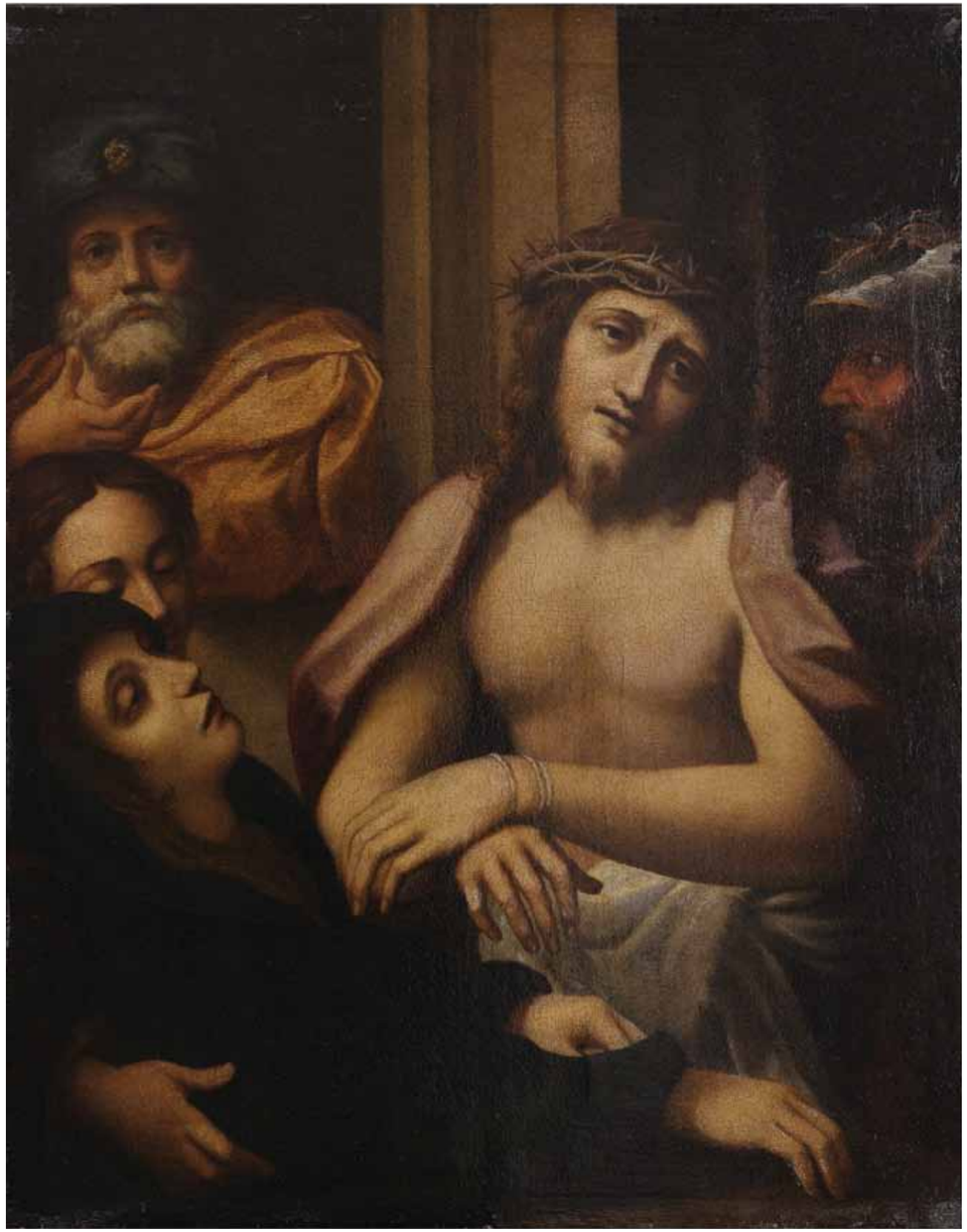
ANTONIO ALLEGRI,
DITO IL CORREGGIO
(Corregio, Itália, 1489 - 1534)

Ecce Homo, c. 1526-1530

óleo sobre tela
82,0 x 65,0 cm

Coleção privada

©Coleção privada



GIROLAMO FRANCESCO MARIA MAZZOLA, DITO IL PARMIGIANINO
(Parma, Itália, 1503 - Casalmaggiore, Itália, 1540)

Sposalizio di Santa Caterina, século XVI
(Casamento de Santa Catarina)

óleo sobre tela
75,0 x 117,0 cm

Galleria Nazionale, Parma

©Su concessione Del Ministero per i Beni e Le Attività Culturali – Galleria Nazionale di Parma

A pintura provém da Igreja de San Giovanni Evangelista, de Parma, onde existem outros afrescos do mesmo pintor. Representa o casamento de Santa Catarina, em uma composição muito particular, mais comum e adequada a uma pintura mural do que a uma obra em tela.

Neste caso, a Virgem está sentada num trono de nuvens povoado de pequenos e engraçados anjinhos que espiam, em primeiro plano, por baixo do grupo sacro. Quase confundido entre outras crianças, está Jesus, visto no ato de colocar o anel no dedo da santa, a jovem vestida de azul, pintada na extrema direita. Do outro lado, duas figuras barbudas assistem à cena: São José, com o bastão na mão, e São João Evangelista, que mostra alguns papéis, idealmente o seu Evangelho.

Tradicionalmente, a pintura era considerada uma cópia de uma obra perdida de Parmigianino, mas a falta de qualquer documento para atestar a existência de outra pintura semelhante ou de desenho ou, ao menos, de uma gravura, coloca em dúvida esta teoria, o que sugere que a obra seja, em parte, original.

Reforçando esta ideia, temos a recente atribuição a Parmigianino de um dos anjinhos em uma parte da abóboda da igreja revestida pelos afrescos de Correggio. Esse anjo é praticamente semelhante a um dos dois pintados na porção inferior desta tela. Em particular, possuem o mesmo formato de olhos e posição. Parece que esta obra é um estudo do pintor para aquela figura, talvez finalizado por um de seus assistentes. Mesmo porque os desenhos produzidos alguns anos depois para a decoração dos inacabados afrescos da Steccata, propõem similares soluções espaciais.

LORENZO LOTTO
(Veneza, Itália, c. 1480
Loreto, Itália, c. 1556)
Adorazione dei Pastori, 1530
(Adoração dos Pastores)

óleo sobre tela
145,8 x 166,0 cm

Brescia Civici Musei d'Arte e Storia

©Archivio Fotográfico,
Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia

Poucas são as informações sobre a obra que, até a recente restauração de 2004, não tinha datação precisa. Graças à medida de conservação na pintura surgiram com mais clareza tanto a assinatura (L.LOTUS) quanto a data de execução (1530). Esse importante achado, no entanto, não acabou com o longo enigma sobre a proveniência da tela.

É seguramente uma obra destinada à devoção privada, nas duas figuras de pastores à direita, pode-se reconhecer os retratos dos prováveis comitentes (segundo o uso da época). A evidente semelhança entre os dois personagens os identifica como possíveis irmãos ou parentes, mas nada mais se sabe sobre os proprietários originais da pintura.

Entrou para a coleção do conde Paolo Tosio (1775-1842) entre 1824 e 1825, e o vendedor, Querci della Rovere (?), quando da venda ao nobre, afirmou que a obra tinha sido pintada para os condes Baglioni de Perugia. Essa informação não teve muita credibilidade, mesmo se não faltaram hipóteses que identificassem os dois pastores com o retrato de dois irmãos de Perugia da família Baglioni, Braccio II (1419-1479) e Sforza (1401-1466), que teriam encomendado a obra a Lotto, cerca de 1534 (durante de uma de suas voltas à região Marche). Esta última conjectura foi definitivamente desmentida ao ser encontrada a data, que colocou a pintura em anos anteriores, antes de sua temporada na região Marche de 1533-1539.

Apesar das evidentes dificuldades em reconhecer a destinação original, a tela pode ser claramente colocada no período da segunda temporada de Lotto na cidade natal, logo depois da experiência de Bérgamo. A incontestável datação, mas também a atmosfera, dominada por um magistral jogo de chiaroscuro de penumbras e luz modulado pelo crepúsculo do céu, remetem a obras venezianas executadas pouco antes. Assim, os dois pastores recordam a habilidade retratista de Lotto no *Ritratto di Andrea Odoni*, enquanto os refinados temas de luminosidade demonstram contatos diretos com o retábulo dei Carmini; não são poucas, por fim, as relações com soluções análogas às de Giovanni Girolamo Savoldo (c. 1480-depois de 1548).

GIOVANNI GIROLAMO SAVOLDO,
DITO GIROLAMO DA BRESCIA
(Bréscia (?), Itália, c. 1480
Veneza, Itália, depois de 1548)

Ritratto di gentiluomo com flauto, 1540
(Retrato de um cavalheiro flautista)

óleo sobre tela
74,0 x 100,0 cm

UniCredit Art Collection, Brescia

©Archivio Fotografico,
Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia

Esta pintura é conhecida desde 1894, quando fazia parte da coleção inglesa de Lord Amherst di Sevenoaks (Kent). Naquele ano, foi exposta na Burlington House de Londres com uma atribuição ao pintor veneziano Giorgione (c. 1477/1478 - c. 1510). Foi então que Foulkes leu a assinatura de Savoldo na partitura. Depois de leiloada pela Agnew's londrina, em 1924, passou a fazer parte, em 1935, da coleção Contini-Bonacossi e, em 1975, da coleção nova-iorquina de Peter Jay Sharp, daí em diante, graças à aquisição da Banca Popolare di Bréscia, em 1994, foi consignada à Pinacoteca Tosio Martinengo, de Bréscia. No entanto, mais problemática foi a leitura da data proposta por Gilbert que foi interpretada como 1540, 1526 e, por fim, 1539. Devido à incerteza desta proposta é preferível ficar com a data mais alta, que é a mais convincente, inclusive com base na interpretação estilística. De fato, a obra coloca-se num momento bem definido da biografia do pintor, em que o confronto com a retratística de Lorenzo Lotto (c. 1480 - c. 1556) se faz mais intensa e original. Foi considerado por Alessandro Ballarin (?) como "o mais belo retrato de Savoldo", deixando entrever detalhes que serão próprios de Caravaggio (1571-1610), Rembrandt (1606-1669) e Vermeer (1623-1675) no século seguinte. Roberto Longhi (1890-1970), num estudo de 1927, tem o mérito de trazer uma maior compreensão a esse capítulo da história da arte moderna na Itália setentrional, que representa o terreno que tornou possível o desenvolvimento da pintura de Caravaggio. Keith Christiansen (?), seguindo esta linha de interpretação, colocou em evidência tanto os pontos de contato com *Suonatore di liuto* [Tocador de alaúde], do Hermitage Museum, pintado por Caravaggio, quanto a representação "concreta" deste flautista, no qual se exprime claramente o distanciamento das temáticas pastorais e alegóricas derivadas de Giorgione.

Não conhecemos a história dessa pintura antes de 1854, ano em que foi doada pelo pintor Alessandro Sala para a Pinacoteca Tosio Martinengo de Bréscia. Muitas foram as tentativas de identificar o efigiado: Fleres (?) em 1899 e Nicodemi (?) em 1927, propuseram que se tratasse de Pietro Aretino (1492-1556), pela semelhança com o famoso poeta, enquanto Panazza (?) em 1968, com base no selo de cera agora ilegível, sugeriu identificá-lo como um membro da família Gambara. Devido ao problemático estado de conservação da obra, muitos estudiosos no passado não a atribuíram a Il Moretto, como foi sustentado por Da Ponte (?) em 1898 e Nicodemi em 1927, com uma datação à fase tardia, entre 1540-1545.

Coube a Panazza (entre 1958 e 1968) o mérito de ter aprofundado em primeiro lugar o estudo dessa obra. O estudioso reconheceu estreitos contatos com a arte veneziana, em particular com Lorenzo Lotto (c. 1480-c. 1556), que sugerem uma datação anterior, como afirmou Begni Redona (?) em 1988. O estudioso relacionou esse retrato com o retábulo de Sant'Andrea, em Bérgamo (1536) e com o retábulo da Pinacoteca Tosio Martinengo (1539). *Ritratto del gentiluomo con lettera* [Retrato de cavalheiro com carta] antecipa a produção do mais célebre retratista da Lombardia do século XVI, Giovanni Battista Moroni (1525 – 1578) e se qualifica como um produto típico da maturidade de Il Moretto, no qual se destacam as cores brilhantes e prateadas do casaco vermelho e o refinado motivo decorativo do manto negro.

ALESSANDRO BONVICINO,
DITO IL MORETTO
(Bréscia, Itália, c. 1490
Bréscia, Itália, 1554)

Ritratto di gentiluomo con lettera, 1535-1540
[Retrato de cavalheiro com carta]

óleo sobre tela
117,0 x 99,5 cm

Brescia Civici Musei d'Arte e Storia

©Archivio Fotografico, Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia

VENEZA

A especificidade da linguagem do Renascimento em Veneza

Giovanna Damiani

Na Sereníssima República de Veneza, a cultura renascentista de matriz florentina foi plenamente absorvida e adaptada numa específica interpretação linguística por volta do início do último quarto do século XV. Governada por uma poderosa oligarquia mercantil, a cidade havia baseado sua secular riqueza e indiscutível poder político em transações comerciais que a tiveram como protagonista no mar Mediterrâneo e porta para o Oriente próximo, com o qual estreitara laços econômicos mais fortes, mas também com os mercados do norte da Europa, principalmente dos Países Baixos. Ao "estado de mar", de onde provinha o poderio de um império comercial garantido por uma frota há muito invencível, Veneza foi capaz de unir, durante o século XV, a complexidade de um "estado de terra". Um amplo território, que se estendia do Friuli à Cárnia, Bréscia e Bérgamo, e representado por ricos centros autônomos e por cidades e paisagens de inexaurível variedade.

O esplendor da cidade expressava-se com a construção do grandioso edifício do Palazzo Ducale, sede do governo oligárquico dirigido por um Doge, com os pórticos abertos para a laguna, cujas características estruturais e decorativas demonstram sua inequívoca e original vocação veneziana para uma arquitetura ornamentada; com o edifício da contígua Basílica de São Marcos, inicialmente Capela Palatina, cuja secular construção de origem bizantina se enriquecera extraordinariamente como passar dos séculos introduzindo características de diversos estilos arquitetônicos, do românico ao gótico, mas unificados por uma decidida orientação para esplêndidos efeitos luminosos, da mesma forma como reluz o interior do edifício, resplandecente pelo brilho ofuscante de mosaicos dourados. Opulentas famílias de

mercadores erguiam ricas e preciosas casas que, cada vez mais suntuosas, encontravam, de uma margem à outra do Canal Grande, o cenário mais representativo da afirmação social e econômica alcançada. A mais soberba de todas era a Ca' d'Oro, cuja fachada era totalmente revestida por folhas de ouro. Surgiam inúmeras igrejas, realmente em grande quantidade em relação à superfície da cidade e ao número de seus habitantes, para as quais a decoração dos altares constituiu, até o final do século XV, o empenho principal dos artistas ativos na cidade.

Por toda a primeira metade do século XV, a linguagem artística dominante em Veneza havia baseado seus traços de estilo figurativo de gosto gótico nitidamente em modelos bizantinos. Nas primeiras décadas do século, a estabilidade política e a riqueza econômica da República, diversamente orientada com relação aos outros centros da península, numa Itália desunida, mas capaz de exprimir outras tantas escolas artísticas locais, justamente em virtude dessa fragmentação política, tinham alcançado esse esplendor capaz de atrair artistas provenientes de outras cidades italianas. Assim começava o processo de abertura para formas de representação do homem e da realidade circunstante, propedêuticas à renovação que foi alcançada plenamente na segunda metade do século, coincidindo paradoxalmente com o início do declínio político e econômico de Veneza, até se estabelecer numa linguagem expressiva completamente autônoma e marcadamente identitária em relação aos primeiros resultados da irradiação que o primeiro Renascimento florentino produzira entrando em contato com as cortes da Itália centro-setentrional. Por volta de 1450, Veneza ainda é um centro artístico de relevância eminentemente local, mas apenas cinquenta anos depois as artes figurativas venezianas, e acima delas a pintura, alcançaram prestígio e reputação internacionais. A linguagem renascentista de matriz florentina tinha sido plenamente assimilada de maneiras e formas completamente originais e reelaborada num idioma requintadamente veneziano, enquanto a pintura se elevara à maior glória de Veneza.

De fato, a arte da pintura foi a especificidade dessa cultura figurativa. A partir da primeira década do século XVI, com as novidades do último Bellini (c.1435/1438-1516) e Cima da Conegliano (c. 1459 - c. 1517/1518), de Giorgione (c.1477/1478-c.1510) e Ticiano (c.1488/1490-1576), Jacopo Palma (c.1480-1528) e Lorenzo Lotto (c. 1480-c. 1556) e depois com a clamorosa afirmação da geração que assimilou a máxima herança de Vecellio – Bassano (c.1510/1515-1592), Tintoretto (c. 1519-1594) e Veronese (1528-1588) – a pintura veneziana se impôs como modelo europeu, imprimindo uma reviravolta e uma aceleração em toda a arte de pintar no Ocidente. Não se tratou apenas de técnica e de material, de paleta e de luz que impregna as variações de tons, refletida, se não emprestada, de vidros e pedras, peças de mosaicos, panos e tecidos, isto é, do mesmo material daquela riqueza que havia feito grande a cidade dos mercadores. Um papel absolutamente dominante e exclusivo recebeu a luminosidade, feita de transparências de céus e de brumas de laguna colhidas no variar das horas do dia e das estações com um íntimo envolvimento entre homem e natureza, que em certos momentos do desenvolvimento da pintura na cidade revelou-se a essência e a especificidade do Humanismo veneziano.

A presença em Veneza, nas primeiras décadas do século XV, de artistas de renomada fama e prestígio, protagonistas absolutos da última temporada do gótico, havia reforçado na laguna uma versão preciosamente decorativa desse estilo, já aceito internacionalmente, junto com uma maior atenção ao dado natural e imediato do real visível. Gentile da Fabriano (c. 1370-1427), com o jovem Pisanello (c. 1395-1455), havia recebido importantes encomendas justamente no lugar símbolo da cidade, a residência do Doge, sede do poder constituído e símbolo glorioso da unidade política da Sereníssima República.

O Renascimento toscano chegou a Veneza através de Pádua. Entre os artistas que ali chegaram de Florença, como Filippo Lippi (c. 1406-1469) e Paolo Uccello (1397-1475), que tiveram encomendas prestigiosas para ciclos de afrescos hoje perdidos, o mais importante e mais promissor deles foi Donatello (c. 1386-1466), que deixou em Pádua, no vêneto continental dominado pela Sereníssima, duas grandes obras primas: o altar do Santo na Basílica de Santo Antônio e, no átrio da igreja, o monumento equestre de bronze do comandante a serviço da República vêneta Erasmo da Narni, que, quase um novo Marco Aurélio, tanto devia à estatuaria equestre clássica.

Foi em Pádua que Andrea Mantegna (1431-1506) deu vida a uma particular forma de Renascimento heroico e voltado para o antigo, e entrou em contato com a família de Giovanni Bellini, que levou ao máximo a renovação da arte em sentido renascentista, casando-se com sua irmã. Andrea era filho de Jacopo (c. 1396-c. 1470), também pintor, aluno de Gentile da Fabriano, que também foi para Florença, entrando assim em contato direto com a arte dos grandes protagonistas do Renascimento florentino, de Donatello a Masaccio (1401-1428), Paolo Uccello e Andrea del Castagno (c.1421-1457), mas principalmente de Masolino (1383-1447).

Era possível reconhecer as influências de Pádua também em outra família de artistas originários da ilha de Murano, na laguna vêneta. O patriarca Antonio Vivarini (c.1420-1484) junto com o sócio e cunhado Giovanni d'Alemagna (c. 1411-1450), trabalhara na capela Ovetari, bem ao lado da pintura executada por Mantegna. Deve-se aos dois artistas o monumental tríptico, agora sem a carpintaria original que desenhava sua tradicional tripartição, que em origem constituía o retábulo na Sala dell'Albergo da Scuola Grande della Carità - hoje sede do mais importante museu estatal da cidade, as Gallerie dell'Accademia - uma das mais antigas confrarias laicas que, em Veneza, recebiam o nome de Scuole. Surgidas com a finalidade de benemerência e assistência, reuniam cidadãos que praticavam uma mesma profissão ou trabalho, ou mesmo trabalhadores estrangeiros em Veneza. Graças à importância no tecido social da cidade e às generosas doações, essas instituições puderam dispor de muito dinheiro para a construção e decoração de suas sedes envolvendo artistas de grande relevo.

Tríptico *della Carità*, uma das mais antigas pinturas venezianas sobre tela, é uma obra de transição em que as novíssimas percepções de perspectiva que concorrem para unificar, mediante grandes guirlandas de mármore, num único ambiente a tradicional tripartição, são como que anuladas por um exuberante e riquíssimo aparato decorativo de estampa ainda requintadamente tardogótica.

Bem mais marcada foi a reviravolta, influenciada por Mantegna, do irmão mais novo de Antonio Vivarini, Bartolomeo (1432-1499). Ele também foi a Pádua e assimilou com entusiasmo as novidades que o dinâmico centro cultural podia oferecer na metade do século, mas também com limites. Nos numerosos retábulos feitos por ele durante a segunda metade do século, das primeiras obras executadas no atelier do irmão, em que competia com as maneiras corteses e timidamente renascentistas de Antonio, até os resultados mais maduros da oitava e nona décadas do século, apresenta soluções formais baseadas em figuras sólidas e de traços enxutos, com especial atenção à anatomia, envoltas em vestes de perfil marcado, mas nem sempre foi hábil em conseguir uma lógica construtiva unitária. Como acontece nas clássicas guirlandas de frutas ou nos relevos, que com exuberante riqueza enriquecem tronos e repartições arquitetônicas que cercam as imagens sacras, em que fica evidente a ambição de imitar o mundo antigo de Pádua, mas que, no entanto, se resume a um mero exercício decorativo; como acontece com as cores brilhantes, vítreas, que não se afastam de um substancial efeito ornamental ainda mais ligado ao tradicional gosto veneziano pela riqueza material da lógica de Mantegna. Exemplar é *Sacra Conversazione* [Conversa Sacra] de Nápoles, Museo Nazionale de Capodimonte.

O filho de Antonio Vivarini, Alvise (c. 1445-c. 1503/1505), inicialmente se aproxima da cultura arcaizante de origem paduana, como bem se vê no *Arco trionfale del doge Niccolò Tron* [Arco do Triunfo do Doge Nícolo Tron], executado para homenagear o breve governo deste Doge. O tema celebrativo é evidente na enfatização

clássica e na centralidade arquitetônica do arco encimado pela inscrição enquadrada na moldura trabeada do ático. Estilisticamente, a atribuição a Vivarini pode ser confirmada pela comparação com suas obras anteriores à metade da oitava década do século XV.

Aproximando-se precocemente da pintura de Giovanni Bellini, a presença em Veneza do pintor de Messina, Antonello (c. 1430-1479), documentado ali entre 1475 e 1476, trouxe para Alvise uma importante ocasião de atualização que o deixou mais ao par dos tempos, suavizando a variante de Pádua como fica evidente nas obras seguintes, mas ainda que mantendo um contorno seco e uma luz fria, que faz as cores parecerem brilhantes como esmalte, sem assimilar a revolução de iluminação do pintor siciliano.

As famílias dos Vivarini e dos Bellini, por muito tempo ativas paralelamente, acabaram seguindo destinos diferentes. Os compromissos de inovação e tradição dos primeiros, nunca definitivamente resolvidos em favor da nova onda cultural, sempre tiveram maior aceitação nas encomendas conservadoras e provinciais, sobretudo no vêneto continental. Os segundos, no entanto, eram procurados por comitentes mais atualizados, o que decretou seu definitivo e exclusivo sucesso em Veneza.

Na *Carta del navegar pintoresco*, um poema que perpassa toda a pintura veneziana até o ano de sua publicação, 1660, dedicado à Serenissima Imperial Alteza, o arquiduque da Áustria, Leopoldo Guglielmo (1614-1662), Marco Boschini (1613-1678) delineia a metáfora da nave veneziana hábil em navegar no grande mar da Pintura. Giovanni Bellini já aparece ali como artífice incontestável do espírito veneziano da pintura que define sua identidade e a forma específica de um modelo. Com ele iniciou-se a época do humanismo pictórico, da autêntica e original criação de cor e de paisagem que encontra a mais plena realização em sua longuíssima atividade; por seu atelier passaram ou se aproximaram todos os melhores jovens pintores. Giovanni conseguiu construir uma linguagem intimamente veneziana que também se propõe como absolutamente 'nacional', ou seja, plenamente italiana. Central pela capacidade de assimilar experiências diversas, principalmente aquelas de Pádua e de Mantegna, mas também de matriz flamenga, ele percebeu toda a importância, mais e melhor do que qualquer outro pintor local, da breve temporada em Veneza de Antonello da Messina, provavelmente uma consequência direta de uma preferência difundida na cidade pelas obras dos pintores de Flandres. A dívida para com o cunhado Mantegna fica evidente nas obras iniciais de sua carreira independente, entre a sexta e a sétima década do século. Ao lado de uma matéria enxuta e traços incisivos ele introduziu precocemente uma direta observação da natureza. Além disso, a ênfase posta na luz que impregna a cor, enternece a paisagem e banha a cena em doces atmosferas que seguem a mutação das horas e das estações é completamente original. A intensidade de sentimento e de um lírico patetismo domina muitas das representações juvenis de temas da Paixão. Essas características já podiam ser apreciadas na *Pietà*, hoje na Pinacoteca di Brera, onde os grafismos ainda estão presentes, as dobras das vestes em ângulos agudos evocam antigas reminiscências de Mantegna, mas a luz se empasta nas cores suavizando a representação que se destaca sobre fundo de um céu de aço.

Pouco depois de 1470, as durezas e artificialidades lineares de Mantegna foram superadas orientando sua pintura para um uso mais rico da cor e uma técnica mais suave, buscando um maior arredondamento das formas e passagens tonais mais delicadamente fundidas. Nesse sentido, deve tê-lo estimulado o contato com a arte de Piero della Francesca (1415-1492), além da de Antonello da Messina que contribuiu, entre outras coisas, para a adoção sistemática da pintura a óleo, inovação técnica fundamental do final do século XV, capaz de dar à superfície da pintura maior calor e luminosidade.

Essas influências podem ser vistas em obras como a monumental *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem], mais conhecida como *Pala di Pesaro*, com o expediente em que a parte detrás do trono se abre para a paisagem que surge extraordinariamente viva. Não é um mero fundo, mas uma presença palpitante na qual o ar e a luz parecem circular livremente. Para isso contribui o uso da nova técnica a óleo que permite fundir o próximo e o distante graças a efeitos luminosos especiais. Para a perfeita harmonia entre arquitetura, personagens e paisagem concorre o perfeito domínio da perspectiva e a sólida monumentalidade das figuras.

A lição do pintor siciliano que mediava a tradição norte-europeia e a escola italiana com figuras de grande monumentalidade inseridas num espaço construído racionalmente, concretizou-se na fundamental obra *Pala di San Cassiano*, que Bellini não pode ignorar em monumentais composições análogas como *Pala di san Giobbe* e a tarda *Pala di San Zaccaria*, executadas, como a de Antonello, para igrejas homônimas venezianas. Nelas, os santos são dispostos ritmicamente em semicírculo ao redor do trono da Virgem dando um respiro monumental ao conjunto, mas é principalmente inovador o uso conjugado da luz dourada que perpassa cada elemento e restitui com plenitude a síntese de forma e luz.

Nas duas janelas que fechavam externamente o órgão na igreja veneziana de Santa Maria dei Miracoli estão representados o *Annunciazione* [Anunciação], com o Anjo à esquerda, e a Virgem, à direita. Constituem um verdadeiro paradigma da pintura vêneta na passagem do século XV para o XVI e podem ser, com certeza, datados não além da última década do século XV. A ambientação do episódio sacro numa sala enriquecida por um revestimento de mármore de nítido gosto clássico evoca o espetacular interior da igreja que hospedava originalmente as duas telas, máxima obra prima do arquiteto Pietro Lombardo (1435-1515). As duas pinturas juntas recompõem o conjunto da cena, cuja unidade é assegurada pela fuga da perspectiva do pavimento dividido por lajotas quadradas conectadas por molduras na típica pedra de Istria e pelas clássicas rosáceas venezianas do teto. Replica, a poucos anos de distância da *Pala di Pesaro*, o expediente do fundo paisagístico visto através da janela arquitetônica. A luz rápida e cambiante que atravessa a superfície e o colorido brilhante combinam coerentemente com as obras da última década do século XV, enquanto o panejamento fragmentado e escultórico, dobrado em ângulos vivos, reconduzem distantemente a ecos das obras de Mantegna.

A partir do final do século XV, a representação da paisagem em supremo acordo com os afazeres humanos torna-se uma conquista imprescindível da pintura vêneta, que teve um desenvolvimento ininterrupto até as primeiras décadas do século seguinte. Bellini foi protagonista dessa evolução como testemunham obras como *Trasfigurazione* [Trnasfiguração], hoje no Museo di Capodimonte, em que a cena sagrada é ambientada numa profunda representação da zona rural vêneta, com uma luz quente e intensa que parece fazer cada detalhe participar do evento miraculoso, com sua radiosa presença.

Durante sua longuíssima atividade, que durou mais de meio século, Giovanni Bellini, já acompanhado por uma vasta fama bem além das fronteiras do Estado veneziano, foi objeto de numerosos pedidos de particulares e nobres, experimentando temas raros em sua produção ligados à literatura e à mitologia clássicas, prova disso é *Festino degli dei* [Festa dos deuses] (1514), pintado em seus últimos anos para o "camerino di alabastro" de Alfonso I d'Este (1476-1534), no castelo de Ferrara (hoje em Washington), feliz síntese da límpida poesia e do classicismo humanista de Bellini.

O irmão mais velho, mas menos dotado, de Giovanni, Gentile Bellini (1429-1507) teve um papel de destaque nas grandes encomendas oficiais da República e não apenas nelas. Ele também se formou no atelier paterno e esteve principalmente empenhado na produção de "teleri", ou seja, grandes telas narrativas que em Veneza substituíram a decoração a afresco nas paredes de grandes ambientes públicos e, principalmente, de Scuole, onde os temas religiosos frequentemente se inclinavam para características seculares.

A afirmação do ciclo narrativo em grandes dimensões como gênero de ponta foi um dos resultados mais clamorosos da pintura veneziana do final do século XV. Gentile foi mestre e protagonista nesse gênero de representação, frequentemente assumida com a plena participação do pai Jacopo e também do irmão Giovanni, nas quais as histórias sacras inseriam-se em contextos muitas vezes espetaculares por detalhes topográficos reais ou idealmente revisitados, pela minuciosa descrição de personagens e costumes, nos quais surge com frequência uma humanidade cosmopolita, aquela que realmente circulava pelas ruas venezianas, para celebrar os ritos da gloriosa República e de seu iluminado governo. Uma esquadra de colaboradores, depois pintores autônomos de relevante valor na estrutura artística veneziana, tomaram parte e se exercitaram nessas grandes academias que foram desaparecendo com a chegada do novo século. A intensa atividade do atelier dos Bellini envolveu, entre muitos outros, um pintor de felicíssima inspiração narrativa, mestre dos teleri, considerado um dos artistas venezianos mais originais e modernos, Vittore Carpaccio (c. 1465 -1526). Apesar de distante das exigências artísticas mais avançadas e das correntes contemporâneas de incomparável valor estético, Carpaccio demonstrou um estilo único e individual. Sua capacidade expressiva e riqueza inventiva fizeram dele um dos mais fascinantes intérpretes desse gênero de pintura. A partir dos anos 1490, com a execução, inteiramente devida a ele, de nove telas para a Scuola di Sant'Orsola, espetacular e unitário ciclo narrativo, em seguida à colaboração com Gentile Bellini nos teleri para a Scuola di San Giovanni Evangelista, ele recebeu uma série de encomendas de várias instituições análogas, Scuola di san Giorgio degli Schiavoni, Scuola di Santa Maria degli Albanesi. Nelas, foi progressivamente simplificando a estrutura narrativa, concentrando-se cada vez mais num único episódio, acentuando, porém, seu poder evocativo e de fascinação.

Em obras únicas como a *Apparizione dei crocifissi del monte Ararat nella chiesa di Sant'Antonio di Castello* [Aparição do Crussificado do Monte Ararat na Igreja de Santo Antônio de Castelo], 1512-1515, ele nos transporta para dentro da antiga igreja trecentista próxima ao Arsenale, hoje destruída, muito cara às famílias nobres que haviam combatido no mar contra turcos e piratas, mostrando um corte longitudinal que deixa ver a nave central e a lateral direita. O interior é apresentado pelo pintor com inusitada fidelidade na narrativa da milagrosa e salvífica visão do prior da igreja, Francesco Ottoboni, na qual os mártires avançam dois a dois com a coroa de espinhos e a cruz, vestidos com uma longa túnica. O episódio dá a Carpaccio a ocasião de desenvolver seus dotes naturais de grande narrador, descrevendo com fidelidade e riqueza de detalhes o interior do complexo eclesiástico, dos ex-votos de todos os tipos pendentes das correntes de madeira que reforçavam transversalmente as esbeltas arcadas góticas, às esculturas por trás da transena do presbitério, até os objetos usados para caridade. A pintura em seu conjunto assume um elevado valor histórico-documental, mas somente um grande artista teria sido capaz de organizar tão sabiamente essa visão de conjunto.

No final do século, com Bellini empenhado na execução dos teleri para a Sala del Maggior Consiglio do Palazzo Ducale - depois destruídos por um incêndio -, os dois gêneros fundamentais da pintura veneziana perecem se polarizar em torno de dois artistas, aos quais são principalmente feitas as encomendas: para Carpaccio, os ciclos narrativos propostos pelas Scuole; para Cima da Conegliano, a pintura de história sacra, principalmente destinada a ornamentar os altares, da qual ele será mestre indiscutível por toda a última década do século XV. Cima era um pintor vindo da província e provavelmente havia se formado em âmbito local, mas se transferiu muito cedo para Veneza. De Giovanni Bellini, talvez por meio de Alvise Vivarini, derivou o conhecimento da herança artística de Antonello da Messina. Mesmo trabalhando intensamente também para os centros da Veneza continental, sua obra se impôs no panorama artístico veneziano pelos extraordinários dotes de límpida luminosidade, voltando seu trabalho para um humanismo discreto e profundamente religioso, com soluções paisagísticas de grande inspiração. Na última década do século XV, ele já era protagonista nos territórios nas duas margens do Adriático, mas se afirmou também com uma notável presença nos territórios mais internos da Sereníssima, recebendo importantes encomendas, não isentas de consequências, em área padana. Com uma capacidade de penetrar os territórios, também ligada a intensas relações com ordens religiosas e fraternidades que garantiram por muito tempo sua maestria no que diz respeito à pintura de altar no final do século. Mais preocupado em buscar soluções volumétricas e cromáticas quando Virgens e santos estão em ambientes sob severas arquiteturas (retábulo do Duomo de Conegliano), quando sai ao aberto a sua pintura é poesia e musica ao mesmo tempo; a cor se aquece na límpida luz, o desenho se suaviza e os personagens vivem no limite entre a realidade e o sonho, em paisagens que são nostálgicas evocações ou interpretações fantásticas da terra natal.

Numa obra tardia, já do início da segunda década do século XVI, *Arcangelo Raffaele con Tobiolo tra i santi Giacomo Maggiore e Nicolò* [Arcanjo Rafael com Tobias entre os santos São Tiago Apóstolo e Nicolau], ao lado dos protagonistas da narrativa bíblica estão dois santos absortos, um na leitura de um livro, outro numa estranha meditação. Verdadeira protagonista da narrativa é a paisagem, na qual os personagens estão completamente imersos. Ao fundo, onde não falta a pontual citação do Castelo de Conegliano, sua terra natal, estendem-se em progressivo distanciamento o riacho, morros e colinas que docemente vão diminuindo até as montanhas azuladas sob um céu clareado por delicadíssimas transições de luz adamantina, perolada, apenas tocada por reflexos dourados, que envolve personagens e trechos de natureza. A superfície colorida das vestes abundantes, dobradas em suaves e pesados panejamentos à antiga, se acende de reflexos metálicos. Um perfeito balanço da complexa construção que gera o efeito da medida e do equilíbrio entre a pacatez e a suspensa dimensão temporal do tema, dominam tudo numa calma solene.

Com o início do novo século, a afirmação de Veneza como centro de estudos humanistas, apoiados também por prestigiosas tipografias que amplificam a divulgação dos textos antigos, favoreceu a difusão de formas de colecionismo privado. Prosperam coleções de antiguidades clássicas, de pedras preciosas, moedas, códices, incunábulos e pinturas. A cidade acolheu artistas, os mais ilustres, italianos e estrangeiros, de Leonardo (1452-1519), presente justamente no espocar do novo século, a Michelangelo (1475-1564).

Ali chegou Albrecht Dürer (1471-1528) em 1505 e ficou até 1506, executando para a igreja da nação alemã *Festa del Rosario* (1506), na qual absorveu, na estruturação monumental e no esplendor cromático, as influências da arte vêneta, enquanto é de gosto nórdico o cuidado com os detalhes e as fisionomias dos personagens.

A passagem para o novo século, tendo à sua frente as novidades que chegaram marcadas pelo surgimento de Giorgione, moderno ícone da revolução tonal, levou embora uma geração de artistas, ainda grandes no final do século precedente, mas incapazes de se adequar aos novos caminhos.

Mesmo aos olhos dos contemporâneos, foi Giorgione quem interpretou o papel de iniciador da pintura moderna em Veneza, principalmente nas primeiras obras de sua breve carreira artística, apesar da relativa falta de obras públicas suas. Em pouco mais de dez anos de atividade, ele lançou os fundamentos da pintura veneziana do século XVI; uma pintura baseada no naturalismo cromático ou "cor tonal", isto é, cor que se dissolve na luz, que se identifica com o tom da atmosfera na qual está inserida. Com uma destacada, senão exclusiva, predileção por temas com figuras imersas na natureza, foi por meio da cor lançada na tela sem um desenho preparatório que ele definiu os volumes, gerou suavidade e relevos com efeitos de

chiaroscuro de envolvimento atmosférico em que tudo parece indissoluvelmente fundido na paisagem.

Segundo Vasari (1511-1574), ele havia se dedicado, no início de sua atividade, principalmente a obras de pequenas dimensões, retratos e imagens devocionais, executadas para seus exclusivos comitentes, um restrito círculo de intelectuais aristocratas, amadores e colecionadores, para os quais criou alguns retratos e, sobretudo obras de formato reduzido com complexos significados alegóricos.

Na *Sacra Conversazione,* das Gallerie dell'Accademia, de Veneza, pintada justamente na virada dos séculos XV e XVI, pode-se ver o eco evidente de soluções temáticas análogas às praticadas por Giovanni Bellini. Entretanto, esta ultrapassa em muito os restritos limites da cultura da perspectiva, não apenas pela suprema atenção à qualidade da tessitura pictórica, mas também pelo ritmo controlado de uma graça quase protoclássica, que podia ter retirado exemplo e linfa vital das propostas de pintores da Emília, como Lorenzo Costa, de Ferrara.

Em seu quadro mais célebre e enigmático, *La Tempesta* [A Tempestade], ícone do novo caminho que a pintura em Veneza já havia tomado, sem nada retirar do complexo e ainda hoje misterioso significado simbólico que ali se esconde e em cuja interpretação os estudiosos se debateram por séculos, pela primeira vez um evento meteorológico torna-se objeto de representação pictórica ou, melhor dizendo, pela primeira vez a representação poética de um evento meteorológico pode se tornar objeto suficiente para um quadro.

A pintura de Giorgione preparou a temporada gloriosa de seu aluno Ticiano Vecellio. O pintor originário de Cadore, foi admirado e disputado pelos grandes de seu tempo (o papa Paolo III [1468-1549], o imperador

Giorgione
(Castelfranco Veneto, Itália, c. 1477/1478 - Veneza, Itália, c. 1510)

La Tempesta, c. 1505-08
[A tempestade]

óleo sobre tela
82,0 x 73,0 cm

Veneza, Galleria dell'Accademia

©Concessão do Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Carlo V [1500-1558] e seu filho Filipe II [1527-1598], os doges de Veneza, os senhores das cortes da Itália Central), foi árbitro do gosto e responsável pelas escolhas culturais e orientações estilísticas de gerações de artistas. Participou como protagonista das "temporadas" artísticas do século XVI. Foi clássico e sensual nos quadros alegóricos e mitológicos da juventude e da primeira maturidade, grandiosamente polifônico na *Assunta,* dos Frari, "maneirista" em sua fase intermediária, quando os "demônios etruscos" chegaram trazendo à Veneza o vento da "maneira" tosco-romana, voltou-se para uma dolente e poderosamente dramática reflexão nas obras tardias, quando "desintegrou o conceito abstrato da forma numa pesquisa de cor que se dissolve na luz".

Em resumo, ele foi um paladino da pintura pura por meio da qual o artífice pôde exprimir, descrever, narrar toda a essência do verdadeiro visível, mas também foi capaz de revelar os mais recônditos e escondidos sentimentos em seus célebres e celebradíssimos retratos. Se em Veneza a pintura havia se tornado italiana com Giovanni Bellini, com Ticiano se fez europeia, isso pode ser imediatamente demonstrado por todos os grandes da pintura ocidental que a partir de então o estudaram, de Rubens (1577-1640) a Velásquez (1599-1660), só para citar os maiores, e depois com Delacroix (1798-1863) e outros.

Exatamente entre a passagem da primeira para a segunda década do século XVI, Ticiano pareceu adquirir plenamente seus meios de expressão e se propor como a nova autoridade da pintura veneziana. Depois dos afrescos de Pádua, executados em 1511, na Scuola del Santo, sucessivos às obras iniciais que havia feito ao lado de Giorgione na decoração externa do Fondaco dei Tedeschi, a carreira do pintor se ergueu num crescendo para metas inatingíveis para outros pintores venezianos. Seu imperioso crescimento na segunda década do século constituiu o ponto de referência para toda uma geração de pintores.
A preferência por cores claras, dispostas em largas áreas, cujos contornos se destacam nitidamente ao invés de se fundirem na sombra do último Giorgione, favoreceu o nascimento de obras primas de extraordinária e clássica felicidade visual, como o *Noli me tangere,* de Londres, a *Sacra Conversazione,* da Fondazione Magnani Rocca, em Parma, e alcançou o ápice no *Amor sacro e profano*, celebração do amor em sua forma terrestre e celeste que descende da visão neoplatônica de Ticiano e seu círculo de amigos, segundo o qual a contemplação da beleza da Criação tinha a finalidade de perceber a perfeição divina da ordem do cosmos. Justamente por volta da metade da segunda década do século, ele teve maturidade para se afirmar com a surpreendente *Assunzione della Virgine* [Assunção da Virgem] (1516-1518), de inédita força, que afasta as habituais iconografias do tema, desarma pela novidade do enquadramento, todo voltado para força expressiva da cor, cuja energia torna-se motor e meio para a representação dos sentimentos diversos que invadem os exaltados apóstolos aglomerados ao redor do sepulcro e do movimento ascendente da Virgem que parece viva em sua subida aos céus.

Num crescendo de encomendas cada vez mais prestigiosas que lhe garantiram uma rápida ascensão social e reforçaram sua solidez econômica, o pintor registrou cada novidade que chegava a Veneza vinda dos maiores centros da Itália Central, de Roma e da Toscana, enquanto se aproximavam da ribalta veneziana novos talentos. Exemplares desse momento são as três pinturas para o teto da Igreja de Santo Spirito, na ilha, ou o *Martirio di san Lorenzo* [Martírio de São Lorenzo], 1547-1559, ambientado num noturno em que contraluzes, reverberações e reflexos fazem surgir das trevas vestígios palpitantes de corpos e de arquiteturas, e que se tornou uma obra fundamental para a história da iluminação do século XVI, diante da qual meditaram Jacopo Bassano, Paolo Veronese e principalmente Jacopo Tintoretto. Por volta da metade do século, uma renovada pesquisa expressiva foi confiada a uma pincelada rápida e certeira, em que a forma já era desvalorizada com relação á luz. Na *Santa Maria Maddalena penitente* [Santa Maria Madalena suplicante], 1550-1555, a cor se faz cada

vez mais ardente, as tintas se acendem de tonalidades quentes e soturnas nos vórtices palpitantes das implicações cênicas do jogo de luzes que incendeiam o fundo.

O tema da Virgem com o Menino foi representado soberbamente por Ticiano na *Madonna con il Bambino*, por volta de 1560, conhecida como *Madonna Albertini*, por causa do nome do doador que a destinou, em herança, às Gallerie dell'Accademia, de Veneza. É um exemplo de pintura destinada à devoção privada, caracterizada pela intensa e íntima relação entre os personagens sacros. A grande doçura e a ternura dos gestos e da expressão do rosto da Virgem em contemplação do Menino, que num confiante abandono no colo da Mãe eleva o olhar para ela, asseguraram à pintura, por muito tempo, uma grande fortuna que pode ser comprovada pela existência de numerosas réplicas. A figura da Virgem sentada a três quartos ocupa, monumental, grande parte da pintura. Sua posição oblíqua, que articula em profundidade o espaço e o bloco compacto das figuras sagradas, é posto sobre o fundo de uma grande cortina drapeada de pano vermelho que esconde a parede traseira. A parte esquerda, deixada livre pela cortina, permite o olhar mover-se pela cena, acesa por um clarão imprevisto da sarça ardente, símbolo da perene virgindade da Mãe de Jesus. As figuras e os poucos detalhes ambientais do contexto são construídos sobre uma mescla cromática impregnada de luz que torneia o tenro corpo do Menino e se detém no rosto da Virgem, acentuando a intensidade sentimental profunda e contida. Executada com rápidas pinceladas sobrepostas, a pintura resulta paradigmática da atividade tardia do mestre. Nas últimas obras primas da oitava e nona década do século até a extrema epifania da *Pietà*, 1575, destinada a sua sepultura, dolente documento autobiográfico, Ticiano recorreu a uma linguagem pictórica feita de pinceladas superpostas, ricas de mesclas, frequentemente retocadas diretamente com os dedos, onde a matéria se desagrega e, indiferente, torna-se problema da forma.

Nas duas décadas centrais da metade do século XVI, surge na cena artística veneziana uma nova geração de pintores, muitos dos quais excelsos protagonistas que concluem o século de ouro da pintura italiana.

Mesmo trabalhando muito para o vêneto continental, ao completar sua formação no hospitaleiro atelier de Bonifacio de' Pitati (1487-1553), mas à sombra de Ticiano, um jovem da região de Belluno, Jacopo da Ponte, mais conhecido como Jacopo Bassano, contribuiu de modo decisivo para a renovação da linguagem figurativa vêneta com o enriquecimento do repertório temático e iconográfico. Mostrou estar atento à requintada maneira de Parmigianino (1503-1540). Em suas mais antigas obras, conseguiu conjugar harmonicamente ecos maneiristas, manifestados na elegância formal das figuras, na vivacidade cromática e nos motivos de derivação nórdica, visíveis em especial no profundo e afetuoso naturalismo das figuras animais e na capacidade de retratar a natureza de modo expressivo, exaltando a dimensão objetiva de pessoas e coisas.

Em sua tela *San Girolamo in meditazione* [São Jerônimo em meditação], 1556, o pintor de Bassano realizou uma das melhores obras da sua produção artística. Diferentemente de muitas interpretações do mesmo tema executadas por outros pintores venezianos, principalmente ambientadas em amplas composições com paisagens, ali a figura domina fortemente a cena. O pintor retrata São Jerônimo dentro de uma gruta devorada por uma sombra profunda, circundado pelos atributos tradicionais do santo distribuídos aleatoriamente em primeiro plano. Uma luz fria e forte atinge os membros do Velho acentuando-os, escavando sombras profundas, as pregas da pele caídas e emaciadas mostram todos os particulares anatômicos, como as veias inchadas no braço ou as rugas no rosto, esculpe os objetos e os tradicionais símbolos que assumem a forma de soberbos pedaços de natureza morta. A imagem do santo é inspirada na tradição nórdica, marcadamente alemã, ao passo que não falta uma harmonia ideal com a natureza selvagem que se

Basilica di San Marco
(Basílica de São Marco)
(Veneza, Itália)
© Solange Souza

percebe além da entrada da caverna onde o eremita busca refúgio das tentações, na qual são evidentes os ecos da tradição pictórica veneziana.

O surgimento de um jovem como Jacopo Tintoretto coincide com sua afirmação maneirista.

Tintoretto, com suas composições tumultuadas e fulgurantes, os prodígios cênicos povoados por inúmeras figuras iluminadas por diversas e contrastantes fontes de luz, recortadas por oblíquas diretrizes de perspectiva, não podia deixar de produzir admiração e desconcerto em seus contemporâneos. Foi o que aconteceu com o repentino surgimento da obra prima *San Marco libera uno schiavo* [São Marco liberta um escravo], 1547-1548, executada para a Sala Capitular da Scuola Grande di San Marco, na qual estão representados *in nuce* as características peculiares do jovem pintor. Sustentada por uma inédita agitação dramática e caracterizada pelo intenso cromatismo, a disposição do tema já é um exercício supremo da teatralidade que irá representar uma constante na obra de Tintoretto. Em U*ccisione di Abele* [Assassinato de Abel], 1550 – 1553, originalmente parte de um ciclo destinado à Scuola della Trinità, as figuras em luta estão invertidas em primeiro plano, ladeadas pelas árvores em cores escuras, em acordo cromático com os corpos dos dois irmãos, enquanto à direita a vista se abre para um trecho azulado de céu. A postura teatral da disposição em diagonal é inspirada no mesmo tema executado por Ticiano para uma das pinturas ovais, antes na igreja de Santo Spirito e hoje na sacristia da igreja de Santa Maria della Salute. Os dois maiores artistas venezianos, Ticiano e Tintoretto, destinados a nunca se encontrarem, nem a competir, por quase trinta anos seguem, desde o início, por caminhos diferentes, porque diferente foi sua postura em relação ao mundo que os circundava. A partir de 1564, e por quase vinte anos, Tintoretto se dedicou, quase ininterruptamente, à conclusão do mais importante ciclo decorativo de sua longa atividade, a decoração da Scuola Grande di San Rocco, síntese suprema de sua arte e de uma espiritualidade complexa ligada ao tema da salvação. Grandiosas pinturas que ocupam por metros e metros duas Salas, superior e inferior, e a Sala dell'Albergo, onde se agiganta a *Crocifissione* [Crucificação] acompanhada por uma fervilhante multidão de personagens sobre os quais domina a figura do Cristo Crucificado, dispostas de acordo com uma perspectiva invertida, na qual os lances mais audazes conferem ao drama e à narração bíblica uma configuração emotiva de soberbo envolvimento.

Para uma prestigiosa encomenda de Estado, foi pela primeira vez a Veneza um jovem pintor forasteiro, Paolo

Paolo Cagliari, dito Veronese

(Verona, Itália, 1528 - Veneza, Itália, 1588)

Convito in casa di Levi o Cena a casa di Levi, c.1573 (Banquete na casa de Levi ou Ceia na casa de Levi)

óleo sobre painel
555,0 x 1280,0 cm

Veneza, Galleria dell'Accademia © Concessão do Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Caliari (1528-1588), conhecido, por causa da cidade de origem, como Paolo Veronese, o último dos grandes intérpretes da pintura veneziana do século XVI. Chegou a Veneza por volta de 1553 e ali ficou até o fim de sua vida, executando na cidade suas obras principais. No teto dos ambientes destinados às reuniões da suprema magistratura veneziana, no Palazzo Ducale, o projeto iconográfico de celebração da Sereníssima e de sua política encontra um felicíssimo intérprete. Desde essas primeiras obras ele revelou um conhecimento de pintura completamente estranho à tradição veneziana, com nítidas áreas de uma dada cor, cambiante ou atenuada, cada uma pintada na máxima pureza do tom. Até mesmo a sombra se colore com soberbos jogos de transparências. Marco Boschini (1613-1678) destacou que para alcançar esses efeitos parece que Veronese "tenha misturado ouro, pérolas, rubis, esmeraldas e safiras muito refinados e diamantes puríssimos e perfeitos". Os episódios sagrados se revestem com frequência numa suntuosa festa quinhentista enquadrada por bastidores de arquiteturas cenográficas retirados dos contemporâneos aparatos teatrais, mas principalmente da arquitetura da época. Diferentemente de Tintoretto, não foi a pintura de Ticiano que determinou seu estilo, mas a dos maneiristas da Emília conhecidos em Mântua e Parma, como Giulio Romano (1499-1546), Correggio (1489-1534), e Parmigianino. Deles, apreendeu o senso plástico das figuras, mas principalmente uma destacada predileção pela pintura de escorço.

Inspirando-se em Andrea Palladio (1508-1580), e antes ainda em Sammicheli, mas também em Scamozzi, Veronese inseriu na arquitetura real uma arquitetura pintada que alcança efeitos de extraordinária fascinação. É soberba a decoração da Villa Barbaro, em Maser, no vêneto continental, construída por Andrea Palladio e inteiramente revestida por afrescos de Veronese, onde ao efeito teatral junta-se o efeito ilusionista, simulando aberturas através das quais surgem figuras e personagens familiares, paisagens de fundo que dilatam e amplificam o espaço construído, onde ao efeito surpreendente das criações une-se uma cor clara, límpida, em largas áreas, inundado por uma luz clara. O uso espetacular de enquadramentos arquitetônicos pintados está também presente na representação de temas sacros, como no *Convito in casa di Levi,* 1573, das Gallerie dell'Accademia, uma das numerosas "Ceias" executadas pelo pintor, interpretadas com grande liberdade inventiva e dispostas com acentuado gosto teatral, pretexto para colocar em cena, como complemento do tema sacro, que quase se perde no grande número de episódios laterais, de um grande número de figuras retratadas em vestes contemporâneas e atitudes desenvoltas.

Foi felicíssimo intérprete na narração de episódios ligados à celebração de acontecimentos políticos da Sereníssima República. Na *Allegoria della battaglia di Lepanto* [Alegoria da batalha de Lepanto], 1573, destinada em origem à igreja de San Pietro Martire, na ilha de Murano, a narração foi visualmente subdividida verticalmente em duas amplas zonas correspondentes à ilustração de dois temas intimamente ligados. Representa na parte inferior a célebre batalha de Lepanto, acontecida em 1571 entre a Santa Liga, à qual havia aderido a República de Veneza, e a frota turca. Para a estrutura compositiva desta parte da pintura, em que as duas fileiras inimigas se enfrentam num fervilhar de armas, bandeiras e homens, executada quase a ponta de pincel, o artista se inspirou diretamente em fontes cartográficas e paisagistas da época que celebravam a supremacia e o triunfo militar da Aliança Cristã. Na zona superior da composição, separada por uma consistente e quase palpável cortina de nuvens, a personificação alegórica de Veneza, entre San Marco e Santa Giustina, é apresentada à Virgem. Do lado esquerdo, os santos Pedro e Roque, patronos da cidade, também intercedem em seu favor. O grupo de anjos à direita, vestidos de branco, não se limita a assistir ao evento, mas participa dele ativamente. O anjo da extrema direita, vestido de vermelho, atira flechas incandescentes contra os inimigos e cria uma ligação evidente com a batalha na parte inferior, enquanto um raio fende as nuvens e ilumina o estandarte de San Marco numa embarcação veneziana. O frescor soberbo da pintura se revela na zona inferior extraordinariamente evocativa da batalha naval, enquanto os contrastes de massas claras e escuras que dominam na metade superior parecem encontrar seu espaço natural no céu resplandecente, em que surgem as aproximações cromáticas mais audazes.

A tela vem do Magistrato del Cattaver, no Palazzo Ducale. Essa magistratura extraordinária, fundada em 1280, era uma das mais antigas da Sereníssima República de Veneza, incumbida, como diz a própria palavra *Cattaver*, de aumentar os bens do patrimônio público (a locução "*catta averi*" significa "encontrar riquezas"). Como mostra o brasão regido por dois anjinhos e colocado acima da arquitrave, a tela foi encomendada por ocasião da eleição de Niccolò Tron (c. 1399-1473) para representante daquela magistratura, um cargo que ele ocupou de 23 de novembro de 1471 a 28 de julho de 1473. Muito controverso é decifrar as iniciais correspondentes aos brasões das famílias venezianas Corner, Vitturi e Venier.

A obra demonstra, claramente, a sobreposição de duas culturas: de um lado, motivos de antiga matriz, como as estupendas *litterae mantinianae* à antiga e os anjinhos que seguram o brasão, colocados sobre o belo arco semicircular; do outro, traços de intenso naturalismo, como a vista da paisagem de fundo que se perde na distância. A pintura se refere, não por acaso, a essa duplicidade. Primeiramente, a pintura foi atribuída a pintores de cultura paduana e squarcionesca[1], como Marco Zoppo (1433-1478) e Giorgio Schiavone (c. 1436-1504), depois substituídos por Giovanni Bellini (c. 1435/1438-1516) e seu atelier, até que, em 1969, Roberto Longhi (1890-1970) propôs o nome de Alvise Vivarini. Estamos diante de uma aquisição fundamental para a definição da atividade juvenil do pintor de Murano, pois a tela foi identificada como do biênio 1471-1473. Federico Zeri (1921-1998), num ensaio memorável de 1976, relançou essa proposta, reconstruindo admiravelmente a primeira produção de Alvise, considerada válida pela crítica posterior.

[1]Que se refere a Francesco Squarcione.

ALVISE VIVARINI
(Veneza, Itália, c. 1445- c. 1503/1505)

Arco trionfale del doge Niccolò Tron, 1471-1473
[Arco de triunfo do doge Niccolò Tron]

têmpera oleosa sobre tela
140,0 x 98,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Gallerie dell'Accademia - Concessão do Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Vittore Carpaccio
(Veneza, Itália, c. 1465 - Veneza, Itália, 1526)

Apparizione dei crocifissi del monte Ararat nella chiesa di Sant'Antonio di Castello, depois de 1515
(Aparição dos crucifixos do monte Ararat na igreja de Sant'Antonio di Castello)

óleo sobre tela
121,0 x 174,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici, Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare - Gallerie dell'Accademia

A tela provém da Igreja de Sant'Antonio em Veneza, onde Boschini (1613-1678) a descreve, em 1644, como *"quadretto mobile"*. Passou a fazer parte da coleção das Gallerie dell'Accademia em 1838, depois da demolição do edifício religioso em 1807. O tema é muito raro e representa um sonho de Francesco Antonio Ottoboni (?), prior do convento, que teve a visão de uma procissão dos mártires do monte Ararat, guiada por um prelado em vestes pontifícias, provavelmente San Pietro. Ottoboni, ele mesmo, tomou parte na cena, como deixa claro a pintura, na qual o religioso é representado rezando diante do altar do santo patrono do convento. Segundo a lenda medieval, os dez mil mártires do monte Ararat eram um grupo de soldados romanos, que sob a pregação de Sant'Acacio se converteram ao cristianismo e que, por esse motivo, foram trucidados por ordem do imperador no monte Ararat, na Armênia.

O acontecimento é ambientado dentro da Igreja de Sant'Antonio e constitui um testemunho precioso para apreciação do aspecto interno de uma igreja do início do século XVI. Na nave direita, podem ser vistos alguns retábulos que decoravam os altares, enquanto do lado esquerdo da pintura está a divisória *[tramezzo]*, que delimitava o edifício religioso do lado do presbitério.

A obra pode ser colocada cronologicamente depois de 1515, data do retábulo com *Martirio dei santi sul monte Ararat* [Martírio dos santos no monte Ararat], na época em Sant'Antonio, agora nas Gallerie dell'Accademia de Veneza, que a crítica considera que possa ser identificada como a tela curvada que está no altar de mármore que aparece na pintura. Essa ligação com o retábulo de Carpaccio levou muitos estudiosos, entre eles Jan Lauts (?), em 1962, a considerar a obra como advinda de seu atelier.

Giovanni Battista Cima, dito Cima de Conegliano

(Conegliano Veneto, Itália, c. 1459 - c. 1517/1518)

Arcangelo Raffaele con Tobiolo tra i Santi Giacomo Maggiore e Nicola, c. 1515
(Arcanjo Rafael com Tobias entre São Tiago, o Maior e Nicolau)

óleo sobre madeira
162,0 x 178,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Gallerie dell'Accademia - Concessão do Ministero per i Beni e le Attività Culturali

A história da guarda e coleção desta pintura é um tanto complexa. Depois de a superfície pictórica ter sido transposta para a tela, numa restauração de 1888, ela foi fixada em madeira numa intervenção de 1962, quando também foram removidas as repinturas. Esses acontecimentos traumáticos explicam o motivo do precário estado de conservação da obra, principalmente na zona inferior, onde uma vasta lacuna é visível. O retábulo, descrito pela primeira vez por Jacopo Sansovino (1486-1570) na Igreja de Santa Maria della Misericordia, em Veneza, foi considerado por Boschini (1613-1678), em 1664, "obra requintada" quando estava exposta "acima da porta que leva ao priorado". Zanetti (1706-1778) o registrou num altar à esquerda, em 1733, isto é, numa posição diferente da anterior, a mesma indicada por Moschini (?) em 1815. Vendido em 1827 pelo abade Girolamo Moro-Lin (?), foi novamente adquirido pelo prior Pietro Pianton (?) e recolocado na igreja de origem. Em 1884, o retábulo foi comprado pelo governo italiano e entregue às Gallerie dell'Accademia.

O tema mostra a conhecida história de Tobias e o arcanjo Rafael, uma iconografia que se tornou célebre em Veneza pela obra juvenil de Ticiano (c. 1488/1490-1576), encomendada pela família Bembo para a Igreja de Santa Caterina, em Veneza, e conservada nas Gallerie dell'Accademia. A cena acontece numa ampla paisagem dominada pelo Castelo de Conegliano, na presença dos santos Santiago Maior e Nicolau de Bari. Ainda que a arte de Battista projete as figuras num tempo imóvel e ideal, que não sofre variações substanciais no curso de sua carreira, a paisagem de fundo, ainda profundamente quatrocentista, permite intuir os recursos do tardio Giovanni Bellini (c. 1435/1438 - 1516), como também acréscimos maiores da arte veneziana no início da Maneira Moderna, exemplificados pelos afrescos do jovem Ticiano na Scuola del Santo, em Pádua, em 1510-1511. Todos esses motivos induzem a comprovar a antiga proposta de Morelli (?), de 1890, em favor de uma datação tardia da obra.

Giorgio da Castelfranco, dito Giorgione

(Castelfranco Veneto, Itália, c. 1477/1478
Veneza, Itália, c. 1510)

Madonna col bambino tra San Giovanni Battista e una Santa, c. 1500
[Virgem com o Menino entre
São João Batista e uma Santa]

óleo sobre madeira
55,0 x 77,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Gallerie dell'Accademia, Veneza - Su Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

A pintura entrou para as Gallerie dell'Accademia de Veneza em 1838, com atribuição a Andrea Previtali (c. 1480-1528). O primeiro estudioso a relacionar a obra ao nome de Giorgione foi Giovanni Battista Cavalcaselle que, no entanto, a considerava pintada por um seguidor do mestre de Castelfranco. Depois de uma atribuição em favor de Giovanni Busi, dito Cariani (1485-1547), por parte de Antonio Paoletti (1834-1912), em 1903, George Gronau (1903-1959), em 1908, inseriu a pintura no grupo do *Maestro della Natività Allendale* [Mestre da Natividade Allendale], por ele criado, uma personalidade artística paralela a Vincenzo Catena (c. 1470-1531). Além da pintura de mesmo nome, conservada na National Gallery de Washington, e da *Madonna col Bambino tra i santi Caterina d'Alessandria e Giovanni battista* [Madona e Menino com Santa Catarina de Alexandria e João Batista], que aqui apresentamos, o catálogo deste mestre era composto pela *Sacra Famiglia Benson* [Sagrada Família Benson] e pela *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos], da National Gallery de Londres.

Carl Justi (1832-1912), em 1908, mesmo aprovando esse grupo estilístico, não considerava a pintura similar com as outras, considerando-a uma réplica. O próprio Gronau, quando, em 1938, considerou oportuno devolver as obras do Maestro della Natività Allendale ao catálogo de Giorgione, não reexaminou a pintura das Gallerie dell'Accademia. Todo o grupo Maestro della Natività Allendale foi atribuído por Lionello Venturi (1885-1961), em 1913, à fase tardia de Vincenzo Catena.

A história crítica da pintura das Gallerie dell'Accademia sofreu uma decidida mudança de rota em 1927, quando Roberto Longhi (1890-1970) a atribuiu a Giorgione, datando-a em 1505. Essa afortunada proposta, aceita com divergências de datação, foi colocada em dúvida por Rodolfo Pallucchini (1908-1989), em 1935, e por outros estudiosos que, concordando com ele, atribuíram a obra a Sebastiano del Piombo (c.1485-1547). A seguir, outras propostas foram feitas a favor de Bernardo Licinio (1485 - c. 1560) e Cariani (c. 1490-1547). Por último, Alessandro Ballarin (?), em 1993, relançou a atribuição da pintura a Giorgione, com uma datação c. 1500, comparando-a com *Madonna col Bambino*, do Ashmolean Museum de Oxford, e com *Natività Allendale*, da National Gallery de Washington, datadas em torno de 1499.

A *Annunciazione* decorava originalmente o órgão da igreja de Santa Maria dei Miracoli, uma espécie de escrínio marchetado de mármore variegado, projetado e executado por Pietro (1435-1515), Tullio (1460-1432) e Antonio Lombardo (1458-1516) entre 1481 e 1489. Com base neste dado histórico, pode-se explicar adequadamente a função da luz ofuscante que inunda a rigorosa e colorida perspectiva do pavimento e das paredes.

As duas placas só eram visíveis quando o órgão estava fechado. Do outro lado estavam representados os santos Pietro e Paolo. As quatro telas foram protagonistas de uma aventura colecionista muito acidentada. Com a supressão do convento, desapareceram tanto *Angelo annunciante* [Anjo da Anunciação] quanto *San Paolo* [São Paulo] (este último ainda sem localização conhecida, assim como algumas pinturas monocromáticas citadas no catálogo do museu veneziano); *Annunciazione* foi colocada na igreja de San Francesco alla Vigna e o *San Pietro* na Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza. Foi Carlo Gamba quem reconheceu, em 1907, em Londres, na coleção Langton Douglas, *Angelo annunciante*, logo adquirido pelo Estado Italiano e entregue às Gallerie dell'Accademia, no mesmo ano.

A questão sobre a atribuição ainda está em aberto. De início, os estudiosos, quase unanimemente, seguindo o testemunho de Boschini, de 1644, consideraram as telas uma obra do mestre de Treviso, Pier Maria Pennacchi (1464 - c. 1515). Salvo algumas exceções, e com oscilações relativas à data de execução, a crítica acolheu favoravelmente, a seguir, a proposta de Giuseppe Fiocco (1884-1971), de 1924, de atribuí-las a Giovanni Bellini, não excluindo em certos casos a participação do atelier do pintor. Sgarbi (1952-), em 1978, a partir dessa orientação, foi o primeiro a atribuí-las a Vittore Carpaccio (c. 1465 - 1526), atribuição que foi retomada por Rearick (1930-), em 2003, que tentou identificar um grupo de obras executadas pelo mestre da perspectiva sob a supervisão de Giovanni Bellini.

Giovanni Bellini

(Veneza, Itália, c. 1435/1438 - 1516)

Annunciazione, c. 1489

[Anunciação]

óleo sobre tela

225,0 x 212,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Gallerie dell'Accademia - Concessão do Ministero per i Beni e le Attività Culturali

A primeira versão de *Maddalena* foi pintada por Ticiano para Filipe II da Espanha, por volta de 1550. Sabemos que naquele ano o rei espanhol escreveu a Garcia Hernandez, seu enviado em Veneza, para se assegurar de que todas as precauções haviam sido tomadas antes do envio da obra.

De acordo com o relato de Vasari (1511-1574), de 1568, a pintura logo teve um grande sucesso, tanto que um nobre veneziano pediu uma cópia. Vale a pena lembrar todo o trecho escrito por Vasari em *Vite* [Vidas], que desde o princípio evidenciou o problema da identificação da versão original desta obra: "... Fez Ticiano, para mandar ao rei Católico, uma figura da metade da coxa para cima de uma Santa Maria Madalena despenteada, isto é, com os cabelos caindo sobre os ombros, ao redor do pescoço e sobre o peito, enquanto ela, levantando a cabeça com os olhos fixos no céu, mostra compunção na vermelhidão dos olhos e nas lágrimas de arrependimento dos pecados; o que emociona nesta pintura a qualquer um que a olha por longo tempo é que, apesar de ser belíssima, não desperta lascívia, mas comiseração. Esta pintura, assim que foi terminada, agradou tanto a Silvio [Badoer] (?), cavalheiro veneziano, que ele deu a Ticiano, para tê-la, cem escudos, como quem se deleita extremamente com a pintura; de modo que Ticiano foi forçado a fazer uma outra, que não foi menos bela, para mandá-la ao dito rei Católico".

A pintura enviada a Filipe foi perdida num incêndio do Escorial, onde hoje está uma cópia feita por Luca Giordano. Há várias versões de *Maddalena*, mas todas provêm de três protótipos, que se diferenciam em alguns poucos detalhes: além daquela do Escorial, copiada por Giordano no século XVII, e esta que aqui apresentamos, do Museo di Capodimonte, em Nápoles, há uma terceira, conservada no Hermitage de São Petersburgo, que é considerada pelos historiadores da arte como o exemplar de maior qualidade.

Whetey (?), em 1969, propôs identificar a tela do Museo di Capodimonte como aquela pintada por Ticiano em 1567 e enviada de presente, no ano seguinte, ao cardeal Alessandro Farnese (1520-1589). Apesar das muitas transferências, a obra permaneceu na coleção Farnese, de onde foi para o museu napolitano em 1815.

Ticiano [Tiziano Vecellio]

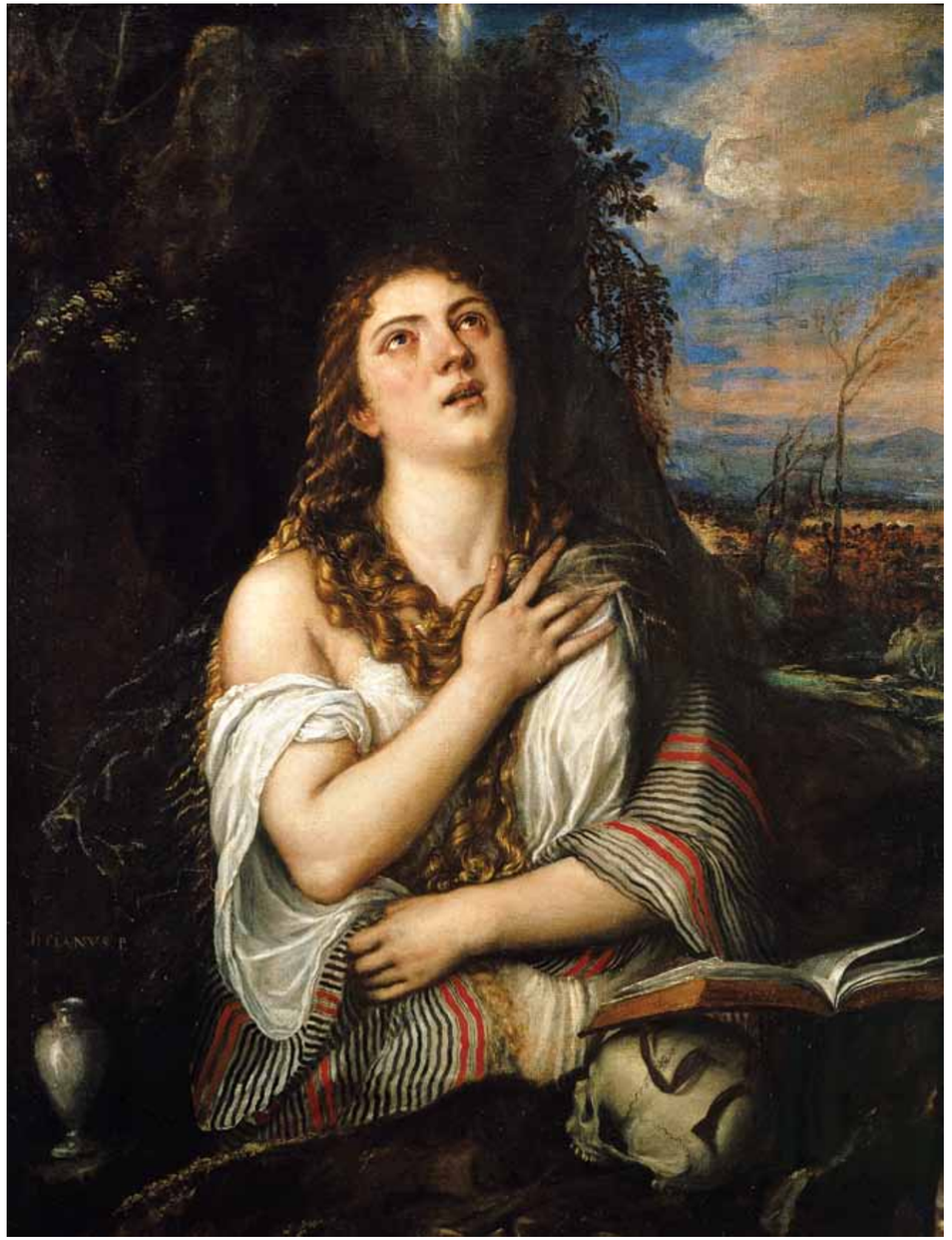
(Pieve di Cadore, Itália, c. 1488/1490
Veneza, Itália, 1576)

Maddalena, c. 1561

óleo sobre tela
122,0 x 94,0 cm

Museo Nazionale di Capodimonte

© Soprintendenza Speciale Per Il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e Per Il Polo Museale della Città di Napoli



A pintura fez parte dos inventários da coleção milanesa dos marqueses Mazenta, respectivamente em 1616, 1628 e 1678. Em 1879, passou para a família Pinetti di Martinengo, de Bérgamo, descendentes dos Mazenta, e foi comprada por Luigi Albertini (1871-1941), em 1919. Graças ao testamento do filho Alberto (?), passou para a Gallerie dell'Accademia de Veneza.

Apesar da assinatura do pintor, a autoria foi colocada em discussão pela crítica no passado por causa do estado de conservação da tela: inicialmente atribuída a Ticiano, por Wilhelm Suida (1877-1959), em 1930, 1935, por Fernanda Wittgens (1903-1957), em 1930, Modigliani (1884-1920), em 1942, Bernard Berenson (1865-1959), em 1957, Harold Wethey (1902-1984), em 1969, e por Francesco Valcanover (1926-), 1969, este último, de modo duvidoso, não foi mencionada por Hans Tietze (1880-1954) e Rodolfo Pallucchini (1908-1989). Roberto Longhi (1890-1970), em 1946, a atribuía a Jacopo Bassano (c. 1510/1515-1592), mas hoje todos os estudiosos concordam em atribuir a obra ao catálogo de Ticiano.

A incerteza na atribuição era devida particularmente à presença de inúmeras cópias da composição, entre as quais estão a gravura do século XVII de Pierre Daret (1604-1678) e três pinturas: a de Padovanino (1588-1648) na sacristia do Duomo de Pádua, a de Alessandro Turchi, dito Orbetto (1578-1649), na Christie's, Nova York, 31 de maio de 1989; Christie's, Nova York, 15 de janeiro de 1988, lote 44); e a de um anônimo na coleção Bruno Vianello (?).

As pesquisas de radiografia e refletografia mostraram as rápidas pinceladas do pintor, ajudando a estabelecer a autoria da obra. Nesse contexto, apareceu também uma figura feminina, talvez uma Madalena, sinal de uma anterior utilização da tela por Ticiano. Giuliana Nepi Sciré (?), em 1990, relacionou esta pintura com *Annunciazione* [Anunciação] na Igreja de San Salvador, em Veneza, e *Madonna col Bambino* [Virgem com Menino], da Alte Pinakothek de Munique, datada de 1560-1565, pois ambas as obras apresentam efeitos cromáticos semelhantes, impregnados de grande empastamento.

Ticiano [Tiziano Vecellio]

(Pieve di Cadore, Itália, c. 1488/1490 -
Veneza, Itália, 1576)

Madonna con bambino (Albertini), 1560-1565
[Virgem com Menino (Albertini)]

óleo sobre tela
125,0 x 96,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Veneza, Gallerie dell'Accademia -
Concessão do Ministero per I Beni e le Attività Culturari

JACOPO ROBUSTI,
DITO TINTORETTO
(Veneza, Itália, c. 1519 - 1594)
Uccisione di Abele, c. 1550
(Assassinato de Abel)

óleo sobre tela
149,0 x 196,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Veneza, Gallerie dell'Accademia - Concessão do Ministero per I Beni e le Attività Culturari

A pintura faz parte de uma série de telas representando episódios do Gênesis, pintadas por Tintoretto para o Albergo della Scuola della Trinità, em Veneza, demolido no século XVII para que fosse construída a Basílica de Santa Maria della Salute (Martinoni, 1663). O primeiro historiador a falar das obras de Tintoretto foi Borghini (1537-1588), em 1584, que citou cinco quadros com "histórias de Adão e Eva, e uma de Caim e Abel"- esta última pode ser identificada como a tela aqui apresentada. A seguir, Ridolfi (1594-1658), em 1648, forneceu uma descrição mais detalhada de cinco pinturas "contendo a Criação do mundo: entre estas, são muito célebres aquelas onde está pintado o erro de nossos primeiros pais, que persuadidos pela serpente comeram o pomo proibido; e Caim que mata o irmão. As outras são divididas na criação dos peixes, dos animais, e a formação de Eva". Boschini, em 1664, recorda treze pinturas, juntando aquelas do *Albergo della Trinità* a outras executadas especialmente para a igreja della Salute. Das cinco pinturas originais, foram conservadas apenas quatro (além de *Caino e Abele, La Creazione degli animali*, *Adamo ed Eva prima del Padre Eterno* [Caim e Abel, a criação dos animais, Adão e Eva ante o Pai Eterno], *Tentazione di Adamo ed Eva* [Tentação de Adão e Eva], ambas em Veneza, Gallerie dell'Accademia, inv. 900, 1890, 43), enquanto a *Creazione di Eva* [Criação de Eva], que conhecemos graças a um desenho de Paolo Farinati (c. 1524-c. 1606), conservado na Coleção Janos Scholz, de Nova York, está perdida.

Em 1550, foi confiado a Tintoretto, que nunca é mencionado na documentação relativa a esses trabalhos, o encargo de completar com cinco *Storie della Genesi* [Histórias da Gênesis] um ciclo decorativo iniciado pelo pintor de Verona, Francesco Torbido (1482-1562), das quais foram pagas três pinturas em 1547, ano em que lhe foi encomendada uma quarta pintura, paga em 1550. Os trabalhos de Jacopo são, portanto, datáveis por volta de 1550, e foram comparados estilisticamente com a tela com o mesmo tema pintada por Ticiano (c. 1488/1490-1576) para a Igreja de Santo Spirito in Isola, agora conservada na sacristia da Basílica de Santa Maria della Salute. Ao contrário da criação de Ticiano, máxima expressão de sua "crise maneirista", Tintoretto conseguiu se colocar facilmente em sintonia com as novidades centro-italianas, importadas para Veneza por Francesco Salviati (1510-1563) e Giorgio Vasari (1511-1574), desenvolvendo em chave naturalista o dramático contraste plástico e *chiaroscuro*.

Jacopo dal Ponte, dito Il Bassano

(Bassano del Grappa, Itália, c. 1510/1515 - 1592)

San Girolamo, c. 1563
[São Jerônimo]

óleo sobre tela
119,0 x 154,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Veneza, Gallerie dell'Accademia - Concessão do Ministero per I Beni e le Attività Culturari

A história dessa pintura é muito recente, por ter sido comprada da Coleção Bedendo, da cidade de Mestre, em 1901, a crítica considera que pode identificá-la como o *San Girolamo* [São Jerônimo] descrito na Coleção Wiedmann por Ridolfi (1594-1658) em 1648 e por Martinoni (?) em 1664. Datada por volta de 1570 por Edoardo Arslan (1899-1968), em 1938, ou em anos imediatamente posteriores por Sergio Bettini (1905-1986), em 1935, e Adolfo Venturi (1856-1941), em 1929, foi redatada pelo próprio Arslan entre 1562-1568.

Esta indicação cronológica foi em seguida fixada por Alessandro Ballarin em 1563, em estreita conexão com a *Crocifissione con San Girolamo* [Crucificação de São Jerônimo], Treviso, Museo Civico (antes na igreja de San Teonisto, em Treviso), de 1562-1563. Sugestiva é também a comparação proposta pelo estudioso com o *San Girolamo* [São Jerônimo] da National Gallery of Art, datado de 1528, de Giovanni Girolamo Savoldo (c. 1480/1485-*post* 1548), assim como Bassano, um grande pesquisador de efeitos de iluminação. Uma referência cronológica segura é a da *Crocifissione* [Crucificação], do Museo Civico de Treviso, uma pintura que pode ser colocada na fase final da terceira etapa do maneirismo, caracterizada pelo confronto com o grafismo de Parmigianino e por uma renovada experimentação no uso do claro-escuro e das fontes de iluminação.

O tema de São Jerônimo no deserto foi várias vezes enfrentado por Jacopo entre o final dos anos 1550 e o início dos anos 1560, como no *San Girolamo* [São Jerônimo], do Museo Civico de Bassano, datado de 1558, no da Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munique, de c. 1562-1563, replicado com a participação de seu atelier na versão do Fitzwilliam Museum de Cambridge, datado do mesmo ano.

Em relação a estes três *San Girolamo* [São Jerônimo], aos quais se pode juntar um quarto, levando em consideração aquele que está aos pés da *Crocifissione* [Crucificação] do Museo Civico de Treviso, o das Gallerie dell'Accademia apresenta uma pesquisa de luminosidade que a ameaçadora rocha ao fundo torna-se ainda mais dramática, o que sugere uma datação pouco posterior.

A pintura estava exposta originalmente na igreja de San Pietro, em Murano. Boschini (1613-1678), em 1664, à esquerda do altar do Rosario. Depois das supressões napoleônicas (1807), passou a ser propriedade estatal e foi exposta nas Gallerie dell'Accademia de Veneza. A crítica não considera mais válida a identificação proposta por Hadeln (?), em 1928, entre esta tela e uma das obras que estavam em poder de Giuseppe Caliari (?), citadas por Ridolfi (1594-1658). O pintor defrontou-se com essa iconografia em outra ocasião, quando venceu o concurso para pintar *Allegoria della Battaglia di Lepanto*, hoje na Sala del Collegio do Palazzo Ducale de Veneza.

A pintura se compõe de um cortejo de santos postos sobre uma espessa nuvem pela qual se infiltram os raios solares que invocam a intercessão da Virgem. Trata-se de santos escolhidos por sua ligação com a colocação da obra, com a história de Veneza e com o evento representado. A igreja de Murano é, de fato, dedicada a São Pedro, Marcos e Roque são respectivamente patrono e copatrono de Veneza, Justina é a santa do dia em que aconteceu a batalha de Lepanto, ou seja, 7 de outubro de 1571. A escolha de São Pedro poderia ser explicada também por ser o nome do comitente, talvez Pietro Giustinian (?), de Murano, residente num palácio situado na paróquia de San Pietro, hoje demolido. Debaixo dessa cena desenvolve-se a batalha naval, da qual participa um anjo à direita, que atira flechas contras as naves otomanas.

No passado, a tradicional atribuição a Paolo Veronese tinha sido colocada em dúvida por Venturini (1856-1941), em 1929, a favor de Francesco Montemezzano (1555- depois de 1602). Entretanto, a qualidade das figuras dos santos, que se destacam pelo vivo cromatismo das vestes, e a criação do aglomerado da batalha em primeiro plano, induzem a considerar autentico o grande quadro, com uma datação que é possível fixar num momento não muito posterior ao dia da batalha.

PAOLO CAGLIARI,
DITO IL VERONESE
(Verona, Itália, 1528 - Veneza, Itália, 1588)

Allegoria della Battaglia di Lepanto, c. 1571
[Alegoria da Batalha de Lepanto]

óleo sobre tela
169,0 x 137,0 cm

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio
Storici Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale
della Città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare

©Veneza, Gallerie dell'Accademia - Concessão
do Ministero per I Beni e le Attività Culturari

Biografia dos artstas

Agnolo di Cosimo di Mariano, dito **Il Bronzino**

(Florença, Itália, 1503 - 1572)

A formação de Agnolo iniciou com Raffaellino del Garbo (1466/1476-1524), mas se desenvolveu principalmente com Pontormo, talvez a partir de 1518-1519. Entre 1523 e 1525, trabalhou com o mestre na *Certosa del Galluzzo*, enquanto pouco depois, por volta de 1528, realizou os *tondi* – talvez também tenha produzido *San Matteo, San Luca e San Marco* [São Mateus, São Lucas e São Marcos] para a Cappella Capponi, em Santa Felicita, executados comdesenhos de Pontormo, a quem cabia toda a decoração da igreja. A esta mesma fase pertencem *Sacra Famiglia* [Sagrada Família], da National Gallery de Washington, de 1525-1528, *Pietà*, das Gallerie degli Uffizi, de 1529, antes na Igreja de Santa Trinita, e *Pigmalione e Galatea* [Pigmaleão e Galateia], de 1529-1530, naGallerie degli Uffizi.

Entre 1530 e 1532, o artista se encontrava em Pesaro, junto aos Della Rovere, onde participou da decoração da Villa Imperiale e executou *Ritratto di Guidobaldo Della Rovere* [Retrato de Guidobaldo Della Rovere], de 1532, Galleria Palatina. Voltando para Florença já, em 1532, continuou a colaborar com Pontormo em alguns trabalhos hoje perdidos, como os afrescos da Villa di Careggi (interrompidos em 1536) e aqueles para a residência dos Medici, de Castello, de 1538.

A partir desses anos, iniciou uma intensa atividade de retratista, tornando-se o pintor mais requisitado da aristocracia florentina; *Ritratto di liutista* [Retrato de tocador de alaúde], c. 1532, Gallerie degli Uffizi, *Ritratto di Ugolino Martelli* [Retrato de Ugolino Martelli], c. 1536-1537, Gemäldegalerie de Berlim, *Ritratto di Cosimo I come Orfeo* [Retrato de Cosimo I como Orfeu], c. 1539, Museum of Art da Filadélfia, e dos *Ritratto di Coniugi Panciatichi* [Retrato dos esposos Panciatichi], c. 1540-1541,Gallerie degli Uffizi, são apenas alguns exemplos dessa prolífica fase do artista. No mesmo período, juntou-se à fama de pintor a fama de poeta, pois em 1538 publicou alguns versos em tercetos e, a partir de 1541,passou a fazer parte da Accademia degli Umidi (depois Accademia Fiorentina).

Entre 1540 e 1546, trabalhou nos afrescos da Cappella di Eleonora, importantíssima encomenda de Cosimo I (1519-1574) que foi completada com *Deposizione* [Deposição], de 1553, (um primeiro quadro com o mesmo tema, executado para a capela, em 1545, foi depois doado ao secretário particular de Carlo V (1338-1380); hoje está no Museu de Besançon. Durante esses mesmos anos, produziu uma série de obras célebres, como os retratos dos Medici *Eleonora e il figlio Giovanni* [Eleonora e seu filho Giovanni], de 1545, Gallerie degli Uffizi, o quadro com *Venere e Cupido* [Vênus e Cupido], 1544-1545, National Gallery de Londres, *Sacra Famiglia* [Sagrada Família], de Viena, 1545-1546, e *Ritratto di Stefano Colonna* [Retrato de Stefano Colonna], da Galleria Barberini, de 1546.

A partir de 1546, iniciou uma duradoura colaboração com a Arazzeria Medicea (para a qual executou cartões até 1552), enquanto na atividade de pintor continuava a executar uma série de importantes retratos, como os de *Maria de'Medici*, 1551, Gallerie degli Uffizi, *Luca Martini*, 1552-1555, Galleria Palatina, *Ludovico Capponi*, c. 1556, Frick Collection de Nova York, e *Laura Battiferri*, 1555-1560, Palazzo Vecchio.

Além dos retratos, várias obras de caráter sacro caracterizaram a sua careira até a produção final, como é o caso de: *Resurrezione* [Ressurreição], da Igreja da Santissima Annunziata, 1548-1552, *Cristo al Limbo* [Cristo no Limbo] da Igreja de Santa Croce, 1552, o afresco *Martirio di San Lorenzo* [Martírio de SãoLourenço], na Igreja de San Lorenzo, 1565-1569, *Pietà,* da Igreja de Santa Croce, c. 1569 produziu também trabalhos profanos, como: *Venere e Cupido* [Vênus e Cupido] de Budapeste, c. 1550, *Venere, Cupido e un satiro* [Vênus, Cupido e um sátiro] da Galleria Colonna, 1553-1555, e *Allegoria della Felicità* [Alegoria da Felicidade], da Gallerie degli Uffizi, 1567-1570.

Alessandro Bonvicino, dito **Il Moretto**

(Bréscia, Itália, c. 1490-1554)

A data de nascimento de Il Moretto não é conhecida. Imagina-se que ele nasceu por volta de 1490, uma vez que sabemos que devia ser um jovem pintor já afirmado em 1515, quando recebeu a encomenda para pintar *Santi Faustino e Giovita* [Santos Faustino e Jovina], no anteparo do órgão do Duomo di Bréscia, agora conservado na Igreja de Santa Maria Valvendra, em Lovere. Nessa fase de sua produção, o pintor de Bréscia foi influenciado pelo conterrâneo Girolamo Romanino (1485–1566), como fica evidente no retábulo com *Madonna con i santi Giacomo maggiore e Girolamo* [Madonna com os Santos Jerônimo e Tiago, o Maior] do High Museum de Atlanta. Ainda antes, deve ter tido contato com Bramantino (c.1456-1530), como se pode deduzir da *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem], na Igreja de San Giovanni Evangelista, em Bréscia.

Por volta de 1520, Il Moretto executou o retábulo para a Igreja de San Gregorio delle Alpi, em Belluno, que documenta um afastamento do estilo de Romanino, bem evidente entre 1521 e 1524, quando ele e Il Moretto pintaram a Cappella del Sacramento, na Igreja de San Giovanni Evangelista, em Bréscia, dando provas de uma linguagem clássica, já rica de influências romanas. Claramente inspirado na obra de Ticiano (c. 1488/1490-1576), da Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza está o retábulo com a *Assunzione della Vergine* [Assunção da Virgem], para o Duomo Vecchio de Bréscia, de 1524-1525. São datáveis de 1528 os primeiros contatos com Lorenzo Lotto), aprofundados graças a uma temporada em Bérgamo, em 1529. As obras datáveis do príodo anterior ao retábulo para a Igreja de San Francesco d'Assisi, em Bréscia, 1530, como a *Cena in Emmaus* [Ceia em Emaús], da Pinacoteca Tosio Martinengo e a esplêndida *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem], para o colegiado dos Santi Nazzaro e Celso, em Bréscia, constituem a prova mais evidente da influência do pintor veneziano sobre Il Moretto. Entre 1531 e 1534, Il Moretto pintou na Cappella del Sacramento, do Duomo Vecchio de Bréscia, as telas *Elia dormiente* [Elias adormecido], o *Sacrificio di Isacco* [Sacrifício de Isaac] e os *Evangelisti Marco e Luca* [Evangelistas Marcos e Lucas].

Viveu e trabalhou por toda sua carreira em Bréscia e redondezas. Suas viagens, feitas nos anos 1540, limitaram-se a Milão e às cidades da Sereníssima República de Veneza. Em 1535, também esteve em contato com a senhora de Mântua, Isabella d'Este (1474-1539). Para a Igreja de Santa Maria, em San Celso, Milão, pintou *Caduta di San Paolo* [Queda de São Paulo] e alguns retábulos para igrejas de Verona: Sant'Eufemia, San Giorgio in Braida e Santa Maria della Ghiara (antes em Berlim, Staatliche Museen) c. 1540-1541, enquanto de 1544 é *Cena in casa del fariseo* [Ceia na casa de fariseu], para o convento dos canônicos regulares de San Giacomo, em Monselice.

Casou-se com Maria Moreschini por volta de 1550 e com ela teve os filhos Caterina (?), Isabella (?) e Pietro Vincenzo (?). Seu testamento está datado de 9 de novembro de 1554, mas em 22 de dezembro do mesmo ano, quando seus executores testamentários venderam uma casa de sua propriedade, Il Moretto já estava morto. Após o período de formação com Bramantino, Romanino, Ticiano e Lorenzo Lotto, Il Moretto firmou um estilo próprio. Seguidor da tradição iluminista de Bréscia, de Vincenzo Foppa (c.1430-c.1515), soube dar uma interpretação clássica e serena às correntes excêntricas e naturalistas que atravessaram o Vale do Pó na primeira metade do século XVI.

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, dito **Sandro Botticelli**

(Florença, Itália, 1445-1510)

Ativo a partir de 1458 no atelier de ourivesaria do irmão, em 1464 iniciou seu aprendizado com Filippo Lippi (c. 1406-1469). Com a partida do mestre para Spoleto, em 1467, começou a frequentar a importantíssima escola de Verrocchio (1435-1488).

Titular de um atelier próprio já em 1470, no mesmo ano ele foi contratado para realizar o painel com a *Fortezza* [Fortaleza] para o Tribunale della Mercanzia. Dois anos depois, em 1472, passou a participar da companhia de pintores de San Luca, juntamente com seu aluno Filippino Lippi (1457-1504). A essa fase, até a primeira metade dos anos 1470, pertence *San Sebastiano* de Berlim – antes na Igreja de Santa Maria Maior, em Florença.

Em 1475, depois de ter participado da montagem dos aparatos para um torneio na Piazza Santa Croce, executou *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos] para a capela Del Lama, na Igreja de Santa Maria Novella (hoje nas Gallerie degli Uffizi). De 1480 é *Sant'Agostino nello studio* [Santo Agostinho no estúdio], afresco da igreja

de Ognissanti, feito para os Vespucci; talvez tenha sido pintado em concorrência com *San Girolamo* [São Jerônimo], de Ghirlandaio.

Entre 1481 e 1482, esteve em Roma, onde participou, juntamente com outros ótimos pintores – Ghirlandaio, Perugino (c. 1446/1450-1523), Cosimo Rosselli (1439-1507), Signorelli (c. 1445-1523) e Bartolomeo della Gatta (1448-1502) – da grande empreitada que foi a decoração da Capela Sistina. Na "magna cappella", executou, para Sisto IV (1414-1486), três histórias (*Prove di Mosé, Prove di Cristo* e *Punizione dei sacerdoti ribelli* [Provação de Moisés, Provação de Cristo e Punição dos sacerdotes rebeldes]) e as figuras de onze papas (fornecendo, para algumas, apenas os desenhos). Nos anos anteriores aos trabalhos romanos, experimentou uma série de obras de tema mitológico e poético ligadas ao culto ambiente dos Medici, promovido por Lorenzo il Magnifico (1449-1492). Para o primo de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, executou provavelmente *Pallade che doma il centauro* [Pallas e o centauro], a célebre *Primavera* (ambas nas Gallerie degli Uffizi) e a conhecida *Nascita di Venere* [Nascimento de Vênus] (cuja colocação original não foi documentada; hoje também está nas Gallerie degli Uffizi). Em 1483, pintou, talvez para os Vespucci, o quadro com *Venere e Marte* [Vênus e Marte] da National Gallery, ao passo que foram encomendados pelos Pucci os painéis com *Storie di Nastagio degli Onesti* [Histórias de Nastagio degli Onesti], em grande parte conservados no Museu do Prado de Madri. Até 1486, realizou afrescos para os Tornabuoni, para alguns ambientes da Villa Lemmi, em Florença (o que restou dessa decoração está hoje conservado no Louvre).

Ao período compreendido entre 1487 e 1492, pertencem algumas importantíssimas obras de caráter sacro, como *San Barnaba* [São Barnabé], de 1487, hoje nas Gallerie degli Uffizi, *Madonna della melagrana* [Madona com romã], de 1487, originalmente no Palazzo Vecchio e hoje nas Gallerie degli Uffizi, *San Marco* [São Marcos], de 1488-1490, hoje nas Gallerie degli Uffizi, *Annunciazione di Cestello* [Anunciação ao cesto], de 1489, também nas Gallerie degli Uffizi e *Compianto di Monaco* [Lamentação de Mônaco], de 1492, originalmente na Igreja de San Paolino, em Florença.

A última fase da produção de Botticelli foi particularmente marcada pelas pregações de Savonarola e resultou em obras inquietas e carregadas de espiritualidade, como *Compianto* [Lamentação], do Museo Poldi Pezzoli, de Milão (1495), *Calunnia* [Calúnia], das Gallerie degli Uffizi (1495) e *Natività mística* [Natividade mística], da National Gallery de Londres, assinada e datada de 1501.

Alvise Vivarini

(Veneza, Itália, c. 1445-c. 1503/1505)

Não se sabe precisamente a data de nascimento de Alvise Vivarini - apenas podemos deduzir a data aproximada pelos dois testamentos de sua mãe, de 1457 e de 1458. O políptico de Montefiorentino, de 1476, agora na Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino, confirma que sua formação aconteceu no atelier do pai Antonio (?), junto com o tio Bartolomeo (?), os dois pintores de Murano, protagonistas da pintura veneziana na metade do século XV. Naquele mesmo ano, Alvise foi nomeado confrade da Scuola Grande di S. Maria della Carità, da qual seria expulso em 1488. A brilhante reconstrução estilística de sua atividade juvenil, feita por Federico Zeri (1921-1998), em 1476, faz pressupor que Alvise tenha nascido em 1445.

A essa encomenda, seguiram-se a de 1480 para a Igreja de San Francesco, em Treviso, e a de 1483 para a Igreja de Sant'Andrea, em Barletta. Infelizmente, estão perdidas as grandes telas que lhe foram encomendadas, em 1488, para *Sala del Maggior Consiglio*, no Palazzo Ducale, uma das quais foi grandemente elogiada por Vasari (1511-1574), por seu notável senso de perspectiva. Sabemos apenas que ele esperou até 1492 para iniciar os trabalhos e que, depois de sua morte, acontecida entre 1504 e 1505, duas telas ainda não estavam terminadas, e a terceira nem fora começada. Para completar a obra, decidiu-se encarregar Giovanni Bellini, o qual recebeu como ajudantes os pintores Vittore Belliniano (c. 1456-1529) , Vittore Carpaccio e o aprendiz Girolamo (1501-1556). Em 9 de abril de 1494, foi-lhe feito um pagamento "para uma imagem da cabeça de Nosso Senhor", para ser colocada no relicário de San Giovanni Elemosinario, em San Giovanni in Bragora. Foi para a mesma igreja veneziana que, entre 1494 e 1498, registraram-se pagamentos em seu favor pelo *Cristo risorto* [Cristo ressuscitado]. Outras obras suas, datadas e assinadas, são *Madonna col Bambino e angeli musicanti* [Madonna e Criança com anjos músicos], do Museo Civico di Capodistria (1489), *Ritratto di gentiluomo* [Retrato de um cavalheiro], da National Gallery de Londres (1497), *Redentore* [Redentor], da Pinacoteca di Brera, em Milão (1498), e *Sacra Conversazione* [Sagrada Conversa], do Museu de Amiens (1500).

Alvise encontrava-se numa má situação econômica e, em 1499, ele foi subvencionado pela Compagnia di San Marco, na qual se inscrevera em 1492. No ano anterior, 1491, ele fizera testamento. Podemos retirar mais uma nota biográfica da inscrição do retábulo da Cappella dei Milanesi, em Santa Maria Gloriosa dei Frari, com *Sant'Ambrogio e santi* [Santo Ambrósio e santos] (1503), iniciado por ele e terminado por Marco Basaiti (c. 1470-1530). Alvise já estava morto entre 1503/1505, quando Federico Morosini (?) pediu aos herdeiros o restante dos 56 ducados, recebendo em troca uma pequena habitação.

Desde o início, em Murano, no atelier da família, Alvise soube amadurecer um estilo próprio, graças aos ensinamentos de Antonello da Messina (c. 1430-1479) e Giovanni Bellini, abrindo-se, assim, às novidades da grande pintura tardo-quatrocentista veneziana e tornando-se, ao mesmo tempo, um ponto de referência para muitos pintores da Veneza Continental, em particular da região de Treviso, como Jacopo da Valenza (?) e Girolamo da Treviso, dito il Vecchio (1508-1544).

Andrea di Cristoforo Bregno

(Claino con Osteno, Itália, 1418
Roma, Itália, 1506)

Andrea Bregno nasceu na província de Como, na Lombardia, uma região tradicionalmente famosa pelos ateliers de cantaria e marmoraria. Transferiu-se, no início dos anos 1460, para Roma, e logo se tornou o escultor mais importante da cidade, antes da chegada de Michelangelo. Na numerosa colônia de artistas lombardos presentes em Roma, Andrea conquistou bem cedo uma posição de destaque, principalmente depois de ter executado os primeiros dois monumentos funerários para importantes cardeais, como Niccolò Cusano (1401-1464), um dos maiores pensadores e filósofos do século, e Luigi d'Albret (1422-1465), da casa real francesa, colocados nas históricas Igrejas de Santa Maria in Aracoeli e San Pietro in Vincoli. Mas foi sobretudo na chamada idade sistina, o esplêndido pontificado de Sisto IV (1471-1484), entre 1471 e 1484, que Andrea Bregno se afirmou definitivamente, participando de todas as inúmeras obras de igrejas e palácios que transformaram Roma na nova capital do Renascimento italiano. Em particular, participu da reconstrução da Igreja de Santa Maria del Popolo, da poderosa Ordine degli Agostiniani Lombardi, da mesma região de proveniência do artista. Lá executou o altar-mor, em 1473, onde colocou uma inscrição recordando a trágica morte de seu filho de oito anos, causada pela queda de um andaime durante a execução do monumento encomendado pelo cardeal Rodrigo Borgia (1431-1503), futuro Papa Alexandre VI. A fama alcançada levou-o a participar do projeto para a construção da Capela Sistina. De fato, Andrea executou, em torno de 1480, juntamente com Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata (c. 1440 - c. 1515), a transena e o coro da capela, e, por isso, foi representado entre os maiores arquitetos e escultores, num esplêndido retrato feito por Perugino no célebre episódio da *Consegna delle Chiavi* [Entrega das chaves].

Prosseguindo sua atividade de artífice dos monumentos funerários dos mais importantes e bem situados cardeais da igreja, de Pietro Riario (1445-1474), em 1477, na Basilica del Santi Apostoli, a Diego de Coca (?), depois de 1477, na Igreja de Santa Maria sopra Minerva, em 1485 assinou o gigantesco altar Piccolomini, no Duomo di Siena. O empenho do mestre estava cada vez mais concentrado no desenho arquitetônico do monumento, que reelaborava o modelo do arco do triunfo romano, baseado nos arcos triunfais de Settimio Severo e Costantino, conjugando-o com o motivo da grande abside dos edifícios eclesiásticos da época, segundo uma intenção simbólica que previa a celebração do triunfo da Igreja. Um farto atelier de colaboradores executava, sob sua direção, as imponentes e complexas esculturas, concluídas pelo jovem Michelangelo no ano da morte de Bregno, 1503, numa emblemática passagem entre duas épocas históricas. O papa Pio III Piccolomini (1439-1503), que encomendou para o altar da família a intervenção conclusiva

do grande mestre. Estes *Tondi Santarelli* podem ser então colocados no início do século XVI, quando se cruzaram os destinos do velho escultor lombardo, já em decadência, e do jovem, mas já afirmado, gênio florentino, que havia pouco executara a *Pietà* para a Basílica de San Pietro no Vaticano e começava a projetar a solene tumba do papa Giulio II (1443-1513). A suavidade imposta ao material, a atenção psicológica dada à cabeça do jovem e a reinterpretação ideal da antiguidade clássica elaborada na cabeça feminina coincidem com o resultado estilístico e cultural dos últimos anos de produção de Bregno. É também neste sentido que está representando o momento ideal de passagem entre sua experiência artística amadurecida no século XV, portanto no início do Renascimento, com o momento de sua maior realização ao lado de Michelangelo, que marcou, nos séculos seguintes, toda a história da arte ocidental.

Andrea Mantegna

(Isola di Carturo, Itália, 1431
Mântua, Itália, 1506)

A data de nascimento de Andrea Mantegna pode ser deduzida de uma inscrição no retábulo, hoje perdido, da Igreja de Santa Sofia, em Pádua. Copiada pelo humanista Bernardino Scardeone (1478-1554), em 1560, a inscrição dizia: *"Andreas Mantinea Pat. an. septem et decem natus sua manu pinxit MCCCC.XLVIII"*. O mestre, filho do lenhador Biagio (?), aos dezessete anos morava em Pádua e fora encarregado de importantes encomendas ainda muito jovem, depois de ter feito seu aprendizado entre 1441 e 1445, com o pintor Francesco Squarcione (1397-1468), pelo qual fora adotado, assim como muitos outros colegas de sua geração, como Nicolò Pizzolo (c. 1420-1453), Giorgio Schiavone (c. 1436-1504) e Marco Zoppo (1433-1478), para citar os nomes mais célebres. A Pádua daqueles anos era uma encruzilhada fundamental para intercâmbios e a porta de entrada do Renascimento florentino no norte da Itália, graças às presenças do jovem Filippo Lippi e de Donatello, que iria fundir em bronze o retábulo, hoje desmembrado, para o altar-mor da Basílica do Santo.

Depois do retábulo de Santa Sofia, em 1448 veio a importante encomenda de Imperatrice Ovetari (?) para decorar sua capela na Igreja dos Eremitani, em Pádua, em colaboração com seu companheiro e rival Nicolò Pizzolo (c. 1420-1453), que morreu pouco depois, em 1453. Os trabalhos se arrastaram até 1457 e foram terminados com a colaboração de Ansuino da Forlì (séc. XV) e Bono da Ferrara (séc. XVI). Nesse meio-tempo, Mantegna foi a Ferrara, em 1449, onde entrou em contato com a pintura flamenga de Rogier van der Weyden (1400-1464). Entre 1453-1454, pinta o políptico de San Luca para a Igreja de Santa Giustina, em Pádua – agora em Milão, na Pinacoteca di Brera. Em 1454, casa-se com a irmã de Giovanni Bellini, Nicolosia (?), iniciando, assim, uma associação de trocas recíprocas e crescimento com o grande pintor veneziano nos anos que se seguiram.

A execução, no atelier de Pádua, de uma obra essencial como o retábulo do altar-mor da Basilica di San Zeno Maggiore, em Verona entre 1457 e 1459 – que lhe foi confiada pelo protonotário apostólico e discípulo do humanista Vittorino da Feltre (1378-1446), Gregorio Correr (1409-1464) – constitui o último capítulo de sua vida na cidade natal. Nesse meio-tempo, são cada vez mais incisivos os pedidos do marquês de Mântua, Ludovico Gonzaga (1412-1478), que já vinham acontecendo havia alguns anos, para convencer Mantegna a se tornar pintor da corte de Mântua. A partir de 1460, o artísta se transfere para a cidade lombarda, onde se estabelecerá, frazendo apenas uma viagem à Toscana e um parêntese romano entre 1488 e 1490, atendendo ao chamado de Innocenzo VIII (1432-1492) para decorar sua capela no Belvedere, hoje perdida, com *Storie del Battista* [Histórias de Batista]. Nestes anos, Mantegna deixou para trás o antigo aprendizado com Squarcione e o aporte ao naturalismo de Giovanni Bellini, e elaborou um estilo mais próprio. Entre as muitas encomendas de Mântua, deve-se recordar pelo menos de *Camera degli Sposi* [Câmara nupcial], no Palazzo Ducale, entre 1465 e 1474, o ciclo com *Trionfi di Cesare* [Triunfos de César] agora conservados em Londres, Hampton Court, e as pinturas para o *Studiolo* de Isabella d'Este (1474-1539), onde, além de Mantegna, também trabalharam Lorenzo Costa (1460-1535) e Pietro Perugino.

Andrea di Michele di Francesco Cioni, dito Andrea del Verrocchio

(Florença, Itália, 1435
Veneza, Itália, 1488)

Andrea di Michele nasceu em Florença, em 1435. Seu pai, Michele di Francesco Cioni (?), era oleiro. Seu apelido, del Verrocchio, foi herdado de seu primeiro mestre, o ourives Giuliano (?), que assim era chamado. Está documentado em Florença em 1452, quando foi absolvido de uma acusação. Em 1457, ao ser cadastrado, declarou viver na casa paterna no vilarejo de Sant'Ambrogio, de trabalhar como ourives e de estar com dificuldades financeiras.

Em 29 de março de 1463, a Mercanzia de Florença decidiu participar do grupo de *Incredulità di San Tommaso* [Incredulidade de São Tomé] no tabernáculo de Donatello, que hospedava *San Ludovico da Tolosa* [São Luís de Tolosa], do lado de fora da Igreja de Orsanmichele. Os pagamentos para esse grupo começaram em 1468, mas os trabalhos, apenas em 1483. Em 1467, sua atividade parece ter tomado um certo impulso, tanto que foi pago pelo metal fornecido a Michelozzo (1396-c. 1472) e Luca della Robbia (1400-1482), e empregado para a fundição da porta em bronze da Sagrestia Nord do domo florentino. Os contatos com os maiores artistas da época nos mostram um escultor (e, naquele momento, ourives) muito inserido na vida da cidade; é provável que essa notoriedade tenha vindo de seu mestre, não aquele Giuliano desconhecido, mas Desiderio da Settignano (1428-1464), com o qual, em 1461, havia participado de um concurso (que perdeu) para uma capela a ser construída no Duomo di Orvieto.

A partir da metade dos anos 1460, as encomendas para Andrea tornaram-se numerosas e muito prestigiosas. Trabalhou para os Medici, e os Operai del Duomo pediram que ele fizesse um retábulo em bronze para colocar sobre a lanterna da Catedral. O retábulo foi colocado em 27 de maio de 1471 e foi abatido por um raio em 1600. Já em 1471, Andrea foi documentado com a atividade de pintor e tinha um atelier na Opera del Duomo, no mesmo edifício que tinha sido alugado anteriormente para a companhia constituída por Donatello e Michelozzo. No ano seguinte, terminou a tumba de Piero di Giovanni de' Medici (1472-1503), na Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Naquele momento, ele era o artista mais importante e requisitado de Florença e talvez um dos maiores do Renascimento. Seu estilo fez escola para toda uma geração de artistas. Por seu atelier passaram todos ou quase todos os grandes artistas, de Perugino a, principalmente, Leonardo da Vinci.

Em 1476, a senhoria florentina adquiriu de Lorenzo e Giuliano de' Medici a escultura de *David*, uma das mais famosas de todo o Renascimento.

Em 15 de maio do mesmo ano, Andrea forneceu o modelo para o monumento Fonteguerri, a ser erigido na Catedral de Pistoia, e seu projeto foi escolhido. Nesse momento, sua fama ultrapassava as fronteiras da Toscana e, em 1479, Andrea foi enviado ao senado veneziano para apresentar modelos para a escultura equestre de Bartolomeo Colleoni (1400-1475). Em 1481, foi transportado para Veneza o modelo do cavalo em tamanho natural; nesse meio-tempo, em Florença, Andrea estava terminando algumas de suas obras mais importantes, como a *Incredulità di San Tommaso*, que foi colocada no nicho em 1483, e o retábulo para a capela da Piazza del Duomo di Pistoia. Em 1486, Verrocchio transferiu-se para Veneza; em 1488, ditou seu testamento; e, em 30 de junho daquele ano, morreu em Veneza. No entanto, foi sepultado em Florença, na capela da família, na Igreja de Sant'Ambrogio.

Antonio Allegri, dito Il Correggio

(Correggio, Itália, 1489-1534)

Antonio Allegri, filho de Pellegrino (?) e Bernardina Ormani (?), nasceu em Correggio, no início de 1489. Provavelmente foi aluno de Francesco Bianchi Ferrari (1447-1510), pintor de Módena, muito ligado a Il Francia (c. 1447-1517), mas logo se aproximou à cultura de Mantegna, que, no final do século XV e no início do século seguinte, era a cultura imperante naquela região da planície padana. Provavelmente, com o próprio Mantegna, e depois com seu atelier, tenha participado da decoração da capela funerária do pintor na Igreja de Sant'Andrea, em Mântua, demonstrando ter aprendido, de maneira perfeita, as novidades da perspectiva e o uso dos ousados vislumbres que depois serão típicos de sua produção.

Seu primeiro retábulo documentado data de 1514, destinado à Igreja de São Francisco, também em Mântua, agora na Gemäldegalerie de Dresden, e fortemente influenciado por Lorenzo Costa (1460-1535) que, depois da

morte de Mantegna, em 1506, o substituíra como pintor de corte dos Gonzaga. Começa um período, até o início da terceira década do século, de grande trabalho em Mântua e suas adjacências, no qual o pintor demonstra grande criatividade pessoal, ainda que baseado nas maiores tradições da pintura do norte da Itália, captando também o naturalismo de Leonardo e a pintura metálica de Ferrara.

Em 1519, assinou e datou um retábulo para a paróquia de Albinea, aldeia nas colinas da Reggio Emilia, onde latinizou seu sobrenome em "Laetus". Uma atitude que dá a ideia de um artista culto e refinado, atento também ao classicismo de molde centro-italiano. Não se sabe se foi a Roma, mas, nos primeiros afrescos de Parma, também datados de 1519, vê-se claramente o reflexo da pintura de Rafael e Michelangelo, entendidos, obviamente, como novos clássicos em relação ao cânone da *imitatio*, tão caro à estética renascentista. É daquele ano a decoração da Camera della Badessa, no convento de São Paulo, e, já a partir do ano seguinte, o pintor começa a receber os pagamentos dos afrescos da Igreja de São João Evangelista.

Esses trabalhos renderam-lhe grande fama, tanto que, de 1522 a 1530, ele trabalhou em sua maior obra, a decoração da cúpula do Duomo di Parma, com *Assunzione della Vergine* [Anunciação da Virgem]; ao mesmo tempo, ou logo depois, dedicou-se também à produção de importantes retábulos para igrejas de Parma.

Uma briga com os construtores do Duomo di Parma interrompeu os trabalhos e a relação do pintor com a cidade. Retirou-se para sua terra natal e começou a trabalhar em encomendas que vinham da corte dos Gonzaga de Mântua. Foram os anos de suas obras-primas mais famosas, as estupendas telas para a velha marquesa Isabella d'Este (1474-1539), de temas alegóricos, como *Vizio* e *Virtù*, os *Amori di Giove*, *Educazione di Amore* e a *Venere dormiente* [Amores de Júpiter, Educação de Cupido e Vênus dormindo], pinturas manifestas da cultura tardo renascimental na Itália, em que o espírito doce e narrativo de Correggio conjuga-se ao mais nítido classicismo com a marca de Rafael. Foram os últimos trabalhos do pintor, que morreu de mal súbito em 5 de março de 1534.

Antonio di Bartolomeo Maineri

(Bolonha, Itália, doc. 1476 - doc. 1495)

São poucas as informações biográficas deste pintor, cuja atividade é conhecida apenas graças ao *San Sebastiano* [São Sebastião] da Pinacoteca Nazionale de Bolonha, de 1492. Sabemos que Antonio pertencia a uma família de artistas com origem em Reggio Emilia, ativos em Bolonha na segunda metade do século XV. Nada restou de suas encomendas bolonhesas registradas pelas fontes que o viram trabalhar na "capela de San Barbaciano" e na decoração do teto do presbitério da Igreja de Santa Maria di Galliera em 1486, por vontade de Giovanni II Bentivoglio (1443-1508), senhor de Bolonha. Sabemos também de uma carta de Bentivoglio endereçada a Ercole d'Este (1431-1505), com a qual o nobre bolonhês pedia por perdão para o artista, definindo-o como "homem virtuoso e meu grandíssimo amigo". De Antonio, acusado de furto, em 1492, e morto, em 1495, em consequência de ferimentos de armas de corte, conhecemos uma viagem à França, em 1481, juntamente com Gilbert de Bourbon (1443-1496), quando o pintor pôde admirar o *San Sebastiano* de Mantegna, executado pelo pintor de Pádua provavelmente naquele mesmo ano.

Graças à importância do papel que Maineri desempenhou junto à família Bentivoglio, os estudiosos tentaram incluir, em seu catálogo, outras obras de proveniência bolonhesas: um *Angelo* [Anjo] da Pinacoteca Nazionale di Bolonha (inv. não numerado), proveniente da capela de Santa Rita, na Igreja de San Giacomo Maggiore, alguns *Putti* pintados no frontispício da capela de San Giacomo, na Basilica di San Petronio, e os fragmentos dos grafites de algumas figuras de santos, visíveis no sótão da Igreja de Santa Maria di Galliera. Sua presença também foi identificada no ciclo das chamadas *Storie del pane* [Histórias do pão], afrescos presentes no castelo Bentivoglio de Ponte Poledrano, na região de Bolonha.

Baccio della Porta, dito Fra' Bartolomeo

(Florença, Itália, 1472 - 1517)

Baccio della Porta, já estava no atelier de Cosimo Rosselli (1439-1507) por volta de 1485. No período de sua formação, durante a segunda metade dos anos 1480, suas referências em pintura deviam ir bem além de Rosselli, voltadas para artistas mais estimulantes, como Lorenzo di Credi (1459-1537), Piero di Cosimo, que talvez estivesse com ele no atelier de Rosselli e Ghirlandaio, para o estudo das obras florentinas de Leonardo e das obras-primas flamengas existentes na cidade.

Aproximadamente a partir de 1490, em colaboração com Mariotto Albertinelli (?) (já com ele no atelier de Rosselli e seu sócio durante grande parte da carreira), começou a trabalhar de maneira autônoma. A essa fase, pertencem várias obras frequentemente debatidas, mas *Annunciazione* [Anunciação], da catedral de Volterra, datada de 1497, certamente saiu das mãos de Baccio. Em 1499, começou a trabalhar no monumental afresco do *Giudizio Universale* [Juízo final] para a capela Dini, no cemitério da Igreja de Santa Maria Nuova (hoje no Museo di San Marco, em Florença). Já profundamente abalado pelas pregações de Savonarola (1452-1498), em 1500 tornou-se frade dominicano, interrompendo o grande empreendimento do *Giudizio* (executado por ele na metade superior e completado pelo sócio Albertinelli) que, principalmente nas partes pintadas por ele, foi ponto de referência fundamental da nova monumentalidade figurativa quinhentista.

Vasari (1511-1574) afirmou que Baccio abandonou os pincéis até 1504. Há evidências de que ele tenha aberto um atelier em 1501, dentro do convento de San Marco, no qual criou uma série de importantes obras-primas, como *Cristo Benedicente* [Cristo Abençoando], da Galleria Borghese, *Sacra Famiglia* [Sagrada Família], do Museo Poldi Pezzoli, *Riposo durante la Fuga in Egitto* [Repouso durante a Fuga do Egito], de Pienza, *Visione di San Bernardo* [Visão de São Bernardo], das Gallerie degli Uffizi (1504-1507, antes na Badia Fiorentina), e *Pala Cambi*, de San Marco (c. 1508), obras muitas vezes comparáveis com a fase florentina de Rafael.

Depois de uma temporada em Veneza, no verão de 1508, Fra' Bartolomeo retomou a sociedade com Albertinelli (1474-1515), pelo menos até o início de 1513, para atender a um grande número de encomendas públicas e particulares. Dessa fase são *Eterno e Sante* [Eterno e Sagrado], de Lucca (1508-1509), *Pala della Signoria* de 1510-1513, inacabada, agora no Museo di San Marco, *Matrimonio mistico di Santa Caterina* [Casamento místico de Santa Catarina], de 1511, feito para San Marco e posteriormente doado a um embaixador francês, hoje no Louvre; *Pala Pitti*, de 1512, hoje na Galleria Palatina, obra que substituiu *Matrimonio mistico* de San Marco doado à França; o retábulo da catedral de Besançon de 1511-1512, *Pietà* do Palazzo Pitti e muitas obras de pequeno formato destinadas à devoção privada.

Depois de uma breve estadia romana, entre 1513 e 1514, influenciado por Michelangelo e Rafael, executou, já na fase tardia, algumas de suas obras mais monumentais, como o *San Marco* [São Marcos], do Palazzo Pitti, *Trittico Billi* [Tríptico Billi], para a Santissima Annunziata (dividido entre o Palazzo Pitti e a Accademia) e *Presentazione al Tempio* [Apresentação no Templo], de Viena em 1516, antes em San Marco.

Battista Luteri, dito Battista Dossi

(Ferrara, Itália, c. 1517 - 1548)

O local de nascimento de Battista Luteri, dito Battista Dossi, é incerto. Como no caso de seu irmão mais velho Giovanni Francesco (c. 1490-1542), o apelido "Dossi", logo transformado em sobrenome, deriva do topônimo de Dosso Scaffa, hoje San Giovanni del Dosso, em Tramuschio, uma região ao sul de Mântua, para onde seu pai se transferira do Trentino.

Documentado pela primeira vez em Ferrara, em 1517, pela pintura de três máscaras, Battista é registrado em Roma, no atelier de Rafael, em janeiro de 1520, mas, já em agosto daquele ano, está novamente em Ferrara, como testemunham alguns pagamentos por trabalhos nos apartamentos ducais da via Coperta. Sua atividade frequentemente será de suporte ao mais dotado irmão mais velho, como testemunha sua presença por ocasião do pagamento de Giovanni Francesco pelo retábulo do Duomo di Modena (1518-1521). Como consequência, a organização de seu notável catálogo é baseada geralmente nas distinções estilísticas feitas pela crítica. Nos anos 1530, fez dois trabalhos simultâneos: Battista trabalhou tanto na Villa Imperiale de Pesaro (c. 1530), quanto no Castello del Buonconsiglio de Trento.

Em 1533, recebeu uma encomenda direta para *Deposizione* [Deposição] para a Confraternità della Croce

in S. Francesco, em Faença, hoje perdida, da qual existem pagamentos feitos também para o irmão. Em 1536, o cronista contemporâneo Tommasino Bianchi (?), na *Cronaca modenese* [Crônica de Modena], fala de sua obra assinada *Natività con santi e donatori* [Natividade com Santos e Doadores] (atualmente em Modena, Galleria Estense), encomendada pelo duque Alfonso I (1476-1534) para celebrar a recente anexação de Reggio e Modena aos domínios dos Este.

Como no caso do irmão, Battista também foi um pintor a pleno serviço dos duques e teve, portanto, numerosas obrigações. Sabemos que trabalhou, em 1536, como desenhista na tecelagem instituída pelos Este naquela época e confiada à direção da família flamenga Karcher. É da mesma década sua participação na decoração com afrescos da "Delizia" de Belriguardo – uma das casas de campo dos Este, que faziam com que seu território fosse único –, juntamente com os colegas Girolamo da Carpi, Camillo Filippi (1500-1574) e Benvenuto Tisi, dito Garofalo (1481-1556), enquanto, na década seguinte, trabalhariam nas "Delizie" de Montagnola e de Copparo, entre 1541 e 1543.

A morte de seu irmão, em 1542, constitui um momento de forte mudança estilística. Ele não só herdou importantes encomendas, mas também pôde finalmente exprimir de modo explícito a sua predileção pelo classicismo. Entre as obras desse período devem ser lembradas as *Allegorie della Giustizia e della Pace* [Alegorias de Justiça e Paz], de 1544, e as três pinturas com as alegorias das partes do dia, entre 1544 a 1548, ou seja, *Aurora o l'Ora con il cavallo di Apollo, la Notte o il Sogno* e *il Giorno o Apollo sul suo carro* [Aurora ou Agora com o cavalo de Apolo, a Noite e o Sonho, e o Dia ou Apolo em seu carro], todas obras conservadas na Gemäldegalerie de Dresden, com exceção da última, que está perdida. Registram-se pagamentos em seu favor em setembro-outubro de 1548, mas, já num documento de dezembro daquele mesmo ano, é tido como falecido.

Benvenuto Tisi, dito Il Garofalo
(Ferrara (?), Itália, c. 1481 - 1559)

A família de Benvenuto Tisi era originária de Garofalo, na atual Rovigo, mas ele nasceu provavelmente em Ferrara, em 1481. Segundo Vasari (1511-1574), em 1568, ele começou na pintura com Domenico Panetti (1460-1530), mas logo o jovem entrou em contato com Boccaccio Boccaccino (c. 1467 - c. 1525), com quem trabalhou em Cremona no final do século. O próprio Boccaccino esteve ativo em Ferrara nos afrescos da abside da Catedral, entre 1499-1500.

A fase seguinte da carreira de Garofalo se enriquece com o conhecimento de Lorenzo Costa (1460-1535), pintor de corte em Mântua, a partir de 1506, e nota-se o sucesso desse contato nos afrescos da Sala del Tesoro do Palazzo Constabili em Ferrara, com várias datações da crítica, mas preponderantemente localizados na segunda metade da primeira década.

A extraordinária importância da pintura de Giorgione para a formação de Garofalo foi descoberta por estudos que começaram com Roberto Longhi (1890-1970), que lançou a hipótese de uma temporada veneziana de Garofalo entre 1505 e 1508. Vasari, em 1568, fala de uma autêntica amizade entre Tisi e o mestre de Castelfranco.

A crítica mostrou o intercâmbio entre Garofalo e Dosso Dossi, um diálogo que fica evidente na comparação do retábulo de Suxena (*Madonna delle nubi* [Madona das nuvens]), de Garofalo, pintado, em 1514, para a Igreja do Santo Spirito, em Ferrara (Ferrara, Pinacoteca Nazionale) e o retábulo executado por Dosso para o Arcebispado.

Garofalo fez várias viagens a Roma: a primeira, com dezenove anos, por volta de 1500; uma segunda, no final da primeira década; o mestre ainda estava em Roma provavelmente por volta de 1517, segundo a hipótese de Alessandra Pattanaro (?), já que é muito nítida a diferença entre o retábulo de San Guglielmo, em execução entre 1517 e 1518 (Londres, National Gallery), e a *Strage degli Innocenti* [Massacre dos inocentes], para San Francesco, em Ferrara, de 1519 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale): as referências a Ticiano, Fra' Bartolomeo e ao primeiro Rafael romano da primeira viagem, foram seguidas, na segunda, por uma forte atualização sobre a maneira tardia de Rafael Sanzio.

Garofalo foi mais influenciado que Dosso pelos cânones da maneira moderna, fruto das repetidas reflexões sobre a pintura de Rafael, que o tornaram tão malvisto por Roberto Longhi.

A partir da quarta década, Garofalo atualizou seu estilo com base na pintura de Giulio Romano (1499-1546) e, com essa referência, deve-se considerar sua produção seguinte; citamos aqui os trabalhos para San Bernardino, iniciados em 1531 (hoje em grande parte no Hermitage Museum de São Petersburgo), *Augusto e la Sibilla,* em Colônia em 1537, e o retábulo para San Salvatore, em Bolonha, de 1542.

A atividade de Garofalo para a corte dos Este é bem conhecida: o mestre trabalhou tanto para Alfonso I (1476-1534) – é dele a encomenda da pintura *Minerva e Nettuno*, hoje em Dresden, datada de novembro de 1512 –, quanto para o filho Ercole II (1508-1559): os afrescos executados na Delizia di Belriguardo, juntamente com Battista Dossi, Camillo Filippi (1500-1574) e Girolamo da Carpi, são documentados em 1537.

Em 1550, Benvenuto perdeu completamente a visão e, no mesmo ano, redigiu o último testamento em que deixa todos os seus bens ao filho Girolamo. Morreria nove anos mais tarde.

Bernardino di Betto, dito Il Pinturicchio
(Perúgia, Itália, c. 1454/1456 - Siena, Itália, 1513)

Depois de uma primeira fomação no atelier de Bartolomeo Caporali (c. 1420 - c. 1503), Pinturicchio (também conhecido como Pintoricchio) logo entrou para a equipe de Vannucci, com quem colaborou nos afrescos da Capela Sistina, onde a crítica tende a reconhecê-lo nas paisagens e nos retratos dos episódios de *Battesimo di Cristo* [Batismo de Cristo] e da *Viaggio di Mosé* [Jornada de Moisés]. Em Roma, decorou, entre 1482 e 1483, a capela da família de Manno Bufalini (?), na Igreja de Santa Maria dell'Aracoeli, com *Storie di San Bernardino da Siena* [Histórias de São Bernardo de Siena], que mostram a desenvoltura de execução, toda em ponta de pincel, o gosto pelo detalhe e a notável fantasia antiquária que caracterizaram toda sua longa atividade romana, que prosseguiu com a decoração da Villa del Belvedere, para Innocenzo VIII (1432-1492), e os trabalhos para o Palazzo di Domenico Della Rovere e o Palazzo di Giuliano Della Rovere, em Santi Apostoli. Para Domenico, o pintor também decorou, em 1488, a Cappella di San Girolamo, na Igreja de Santa Maria del Popolo, e, a seguir, na mesma igreja, a Cappella di Santa Caterina.

É desse período *Madonna della Pace* [Madona da Paz] (Sanseverino Marche, Pinacoteca Civica), executada para Liberato di Sensino Bartelli, prior da catedral de Sanseverino. Nesta obra, os personagens sagrados, ricamente vestidos, recortam-se diante de uma luxuriante paisagem, com declives suaves, cheios de árvores frondosas, salpicadas de ouro. A ideia do grupo sacro disposto diante de uma paisagem exuberante retornou em muitas obras, entre a nona e a última década do século, como nos dois quadros com *Madonna con il Bambino in un paesaggio* [Madona com Menino em paisagem] (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Raleigh, Carolina do Norte, Museum of Art), *Vergine che insegna a leggere al Bambino* [Virgem que ensina o Menino a ler] (Filadélfia, Museum of Art), *Madonna del latte* [Madona do leite] (Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation) e *Vergine col Bambino e San Giovannino* [Virgem com Menino e São João] (Cambridge, Fitzwilliam Museum).

O ápice da atividade romana foi constituído pela complexa decoração dos Appartamenti Borgia, executada entre 1493 e 1496, recorrendo a um grande número de colaboradores. Em 1495, em Perugia, Pinturicchio assinou contrato para o retábulo destinado à Igreja de Santa Maria dei Fossi (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), sua obra-prima. *Vergine con il Bambino* e *Imago Pietatis* [Virgem com Menino e Mago Pietatis] são paráfrases da decoração da Cappella di S. Leonardo – hoje muito fragmentária –, executada em 1497, no Duomo di Spoleto, para o bispo Costantino Eroli (?-1500).

Em 1501, Pinturicchio terminou a decoração da Cappella Bella, na Igreja de Santa Maria Nuova, em Spello, encomendada pelo prior Troilo Baglioni (?), logo depois nomeado bispo de Perugia. Em *Episodi dell'Infanzia di Cristo* [Episódios da infância de Cristo], a costumeira cultura antiquária do mestre serve de moldura para uma narração pertinente ao evento sagrado, realçada por infinitas anotações, particularmente adequadas à fantasia de Pinturicchio.

Em 1502, o pintor recebeu de Francesco Todeschini Piccolomini (1439-1503), futuro papa Pio III, a encomenda para a decoração da Libreria, que havia sido construída ao lado do Duomo di Siena, com a representação

de *Episodi della vita di Pio II Piccolomini* [Episódios da vida de Pio II Piccolomini], na qual também colaborou o jovem Rafael. Com este trabalho, iniciou sua atividade em Siena, que prosseguiu com os afrescos da Cappella di San Giovanni Battista – saqueada no século XVII –, no Duomo, e com a decoração do Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci, executada com Signorelli (c. 1445-1523) e Genga (1476-1551), da qual resta, entre outros, o episódio de *Ritorno di Ulisse* [Retorno de Ulisses] (Londres, National Gallery). Pinturicchio morreu em Siena, em 11 de dezembro de 1513.

Carlo Crivelli
(Veneza, Itália, c. 1435
Camerino (?), Itália, c. 1495)

Não se conhece exatamente a data de nascimento de Carlo Crivelli, mas pela documentação disponível, podemos supor que ele tenha nascido no início da quarta década do século XV. Formou-se inicialmente no atelier da família – o pai Giacomo (?) também foi pintor, mas não deixou nenhuma obra conhecida.

Entretanto, é possível que, depois dos primeiros anos de aprendizado com o pai, ele tenha entrado em contato com a grande escola de Pádua de Squarcione (1397-1468), uma espécie de Academia onde se aprendia a pintar e esculpir conforme a grande cultura humanista e a Antiguidade. Depois de um infeliz acontecimento pessoal (foi condenado por adultério junto com uma mulher veneziana), em 1465, ele foi para Zara. Nada restou da produção do pintor naquela cidade, mas o dado é muito útil para entender a dimensão suprarregional da cultura artística na zona do Adriático na metade do século XV: mercadores, pintores e comitentes viajavam pela Itália, Dalmácia e Croácia muito facilmente.

Em 1468, o pintor já estava na região de Marche, em Fermo, onde recebeu pela imagem de uma *Madonna con Bambino* [Virgem com Menino], para ser colocada no altar da capela do Palazzo dei Priori, e, no mesmo ano, assinou e datou seu primeiro políptico naquela região, ainda conservado em Massa Fermana.

Iniciou-se naquele momento um período muito propício para o trabalho do artísta; seu modo de pintar, voltado para a criação de um mundo fabuloso e surpreendente, repleto de ouros e esmaltes, extraordinariamente rico e elegante, combinava de maneira perfeita com os desejos dos ricos mercadores e das famílias nobres da região meridional Marche.

Nos anos 1470, Crivelli transferiu sua atividade e seu atelier para Ascoli Piceno. Este foi um momento em que se vê uma maior atenção para com as passagens luminosas de sua pintura, como se o pintor estivesse atento à atividade de Piero della Francesca (1415-1492) na região, talvez por meio do irregular pintor Nicola di Maestro Antonio (c. 1460 -c. 1500), de Ancona. O projeto de Carlo, porém, era se liberar das encomendas comuns e procurar ascender também socialmente. No início dos anos 1480, de fato, deixou incompleto um políptico, terminado alguns anos depois pelo irmão Vittore (c.1440-1501/1502), em Monte San Martino. É provável que a interrupção dos trabalhos tenha ocorrido devido à chamada a Camerino pelos Da Varano, uma das mais importantes famílias da Umbria e da região de Marche, talvez tanto quanto os Montefeltro de Urbino. Graças a seus contatos com toda a nobreza italiana do período e com o interesse dos Ferretti de Ancona, o pintor conseguiu obter o grau de *cavaliere*, um pequeno título de nobreza do qual se orgulhou tanto, a ponto de colocá-lo até na assinatura de uma de suas obras mais famosas, *Madonna della Candeletta* [Madona das velas], pintada em Camerino, mas agora na Pinacoteca di Brera, em Milão. O pintor continuou a se atualizar e abandonou a tradicional forma do políptico para criar imagens unitárias em retábulos quadrados à antiga, como na estupenda *Madonna della Rondine* [Madona da Andorinha], da National Gallery de Londres, e destinada à capela dos Ottoni, em Matelica, na igreja local de São Francisco, ou na *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem], da Pinacoteca di Brera, pintada para Fabriano, uma de suas maiores obras-primas.

A partir dos anos 1480 e até sua morte, que acorreu na metade da década seguinte, Carlo continuou a surpreender com sua arte extraordinária, criando um autêntico movimento cultural que envolveu muitos artistas locais que levaram suas ideias até o novo século.

Domenico di Tommaso di Currado Bigordi, dito **Il Ghirlandaio**
(Florença, Itália, 1449 - 1494)

Domenico di Tommaso di Currado Bigordi nasceu em Florença, em 1449, e foi encaminhado pelo pai para a arte da ourivesaria. Seu pai era comerciante de objetos de ouro e provavelmente o apelido da família, Ghirlandaio, também conhecido por Domenico, se deve à familiaridade do pai em comercializar colares e joias para senhoras, ou seja, guirlandas. Domenico teve dois irmãos, Davide (?) e Benedetto (?), que trabalharam com ele no atelier. É notório que os Ghirlandaio eram uma família de artistas. De fato, além dos irmãos, também seu filho Ridolfo (?) foi pintor e sucedeu o pai na chefia do próspero atelier.

Não se sabe precisamente com qual artista ele se formou, mas Vasari (1511-1574) aponta como seu mestre Alesso Baldovinetti (1425-1499). No entanto, é difícil encontrar em suas obras qualquer prova da presença do jovem Domenico e, por isso, muitos historiadores da arte sugeriram que também tivesse passado pelo atelier de Benozzo Gozzoli (1421-1497) ou de Andrea del Verrocchio, ao qual, na verdade, era muito próximo.

Suas primeiras obras foram os afrescos da igreja de Sant'Andrea, em Cercina, e da homônima igreja de Brozzi, e podem ser datados do início dos anos 1470, na alvorada daquela que seria considerada uma das temporadas mais vigorosas para a arte em Florença, que, além do mais, era dominada pela figura política e influente de Lorenzo il Magnifico (1449-1492). Exatamente por volta dos primeiros anos da oitava década do século XV, o pintor conheceu os irmãos Giuliano (1432-1490) e Benedetto da Maiano (1442-1497), os entalhadores, marceneiros e escultores mais importantes de Florença depois da morte de Donatello. Em estreita colaboração com eles, entre 1473 e 1475, foi para San Gimignano para pintar os afrescos da capela de Santa Fina, na Catedral, uma obra que une a regularidade da perspectiva à inspiração narrativa, e que lhe valeu muita fama. Também em 1475, Sisto V (1520-1590) confiou-lhe os trabalhos de decoração de sua biblioteca particular nos palácios vaticanos, um trabalho que executou em colaboração com o irmão Davide.

Tudo indica que, até 1479, Domenico tenha pintado apenas afrescos, mas nesse ano há um documento que se refere a três quadros encomendados ao pintor pela igreja de Badia, em Settimo, e, ainda no mesmo ano, ele recebeu pagamento por duas imagens da Virgem, uma das quais deveria ser a do retábulo do Museu de Pisa, aqui exposto.

Em 1480, o pintor estava trabalhando em Ognissanti, em Florença, na pintura da Última Ceia e de *San Girolamo*, afresco gêmeo de Botticelli aqui presente. Em 27 de outubro de 1481, assinou com outros artistas o contrato de execução dos afrescos com histórias de Cristo e de Moisés e Aarão na Capela Sistina. É obviamente o ponto mais alto de sua carreira. Nos poucos meses em que executou esse trabalho, que devia ser feito rapidamente, Ghirlandaio conseguiu demonstrar toda sua arte, desenvolvendo a história com a elegância narrativa e a sobriedade que o caracterizavam. Em 1483, chegou a Florença o Tríptico Portinari, de Hugo van Der Goes (c. 1440-1482), uma obra completamente diferente em relação à tradição da pintura local, não apenas pela tipologia e pela iconografia, mas, principalmente, pelo modo de pintar. Ghirlandaio foi o pintor florentino que primeiro e mais do que todos conseguiu incorporar a novidade da pintura do norte, ficou fascinado pela potencialidade de iluminação da pintura a óleo e tornou-se um autêntico copista de algumas imagens flamengas presentes em Florença. Essa sua atitude pode ser vista claramente numa de suas maiores obras-primas, o retábulo para a Capela Sassetti, em Santa Trinita, pintado em 1485.

No mesmo ano, o pintor recebeu a encomenda dos afrescos da Capela Tornabuoni, em Santa Maria Novella, um de seus trabalhos mais prestigiosos e complexos, tanto que é possível que nesse trabalho estivessem envolvidos dois de seus melhores alunos, Francesco Granacci (1469-1543) e o jovem Michelangelo, mas, na verdade, não se pode atestar a participação nessas pinturas.

Ele passou a ser o pintor predileto de Lorenzo il Magnífico somente no início dos anos 1490, mas o senhor morreu em 1492, e Ghirlandaio, doente de peste, em 1494.

Donato di Niccolò di Betto de' Bardi, dito **Donatello**
(Florença, Itália, c. 1386 - 1466)

Donato nasceu por volta de 1386, de Ursa e Niccolò di Betto de' Bardi, um fiador de lã. Entre 1404 e 1407, trabalhou, não se sabe com qual incumbência, no

atelier de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), empenhado, naqueles anos, na realização da porta norte do batistério de Florença. A participação nesses trabalhos permitiu-lhe utilizar e aperfeiçoar as técnicas de modelagem e fusão em bronze, ligadas à prática da ourivesaria. Mas o encontro mais importante para sua formação, e também para a primeira atividade artística de Donatello, foi com Filippo Brunelleschi (1377-1446), arquiteto, mas também escultor e ourives. Foi ele quem indicou ao amigo, uma dezena de anos mais jovem, o caminho para a renovação pela recuperação das formas, das técnicas, das proporções da arte clássica, estudada também com os instrumentos de uma nova filologia. Esse encontro e o aprendizado, na cidade que mais que qualquer outra, no início do século XV, podia estimular um percurso artístico de sucesso, fizeram com que Donatello logo se tornasse a principal figura de todo o século XV figurativo italiano.

Depois de trabalhar também na porta da Mandorla, do Duomo, recebeu sua primeira encomenda autônoma em 1408, quando lhe pediram uma escultura em mármore de David, sempre para a mesma igreja, e, em 1410, executou uma colossal terracota com *Giosué,* ainda para a Catedral.

Nos anos entre 1415 e 1435, auxiliado por Nanni di Bartolo (c. 1419 - c. 1435), completou a série dos profetas para o campanário de Giotto (1267-1337), mas, nesses vinte anos, as encomendas e os trabalhos pedidos ao escultor foram muitíssimos. Entre eles, *San Ludovico*, em bronze, e *San Giorgio* para a Igreja de Orsanmichele. Nesta última escultura, na base figurada que mostra São Jorge e o dragão, Donatello experimentou, pela primeira vez, o *stiacciato*, um modo de fazer a perspectiva com um relevo tão baixo, a ponto de a escultura se assemelhar à pintura.

Em 1425, associou-se a Michelozzo (1396- c. 1472), com o qual executou numerosos trabalhos, entre os quais algumas sepulturas para nobres e ricos mercadores de Florença.

Em 1433, foi para Roma, onde executou o tabernáculo para o Sacramento, no Vaticano, e começou os trabalhos para a tumba de Martino V (1368-1431), em São João, em Latrão. Ao voltar a Florença, empenhou-se na tribuna do coro do Duomo, um dos trabalhos mais representativos da escultura renascentista.

Em 1438, assinou *San Giovanni Battista* [São João Batista] para os Frari, em Veneza, e inaugurou um novo modo de esculpir, exagerando a expressividade e a representação dos sentimentos.

Em 1443, foi para Pádua, onde ficou por dez anos mudando radicalmente o modo de conceber a arte na cidade e, em grande parte, no Vêneto. A nova espacialidade desdobrada nos relevos para a Basílica do Santo, em Pádua, e o próprio conceito de composição para o altar foram a base da experiência de juventude de Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, e muitos pintores e escultores que saíram do atelier de Squarcione (1397-1468). A esse período remonta também a estátua equestre de Erasmo da Narni, dito Gattamelata (1370-1443), escultura de extraordinária força expressiva, mesmo se emprestada da tradição clássica.

Em 1457, mudou-se para Siena onde, na verdade, esculpiu menos do que desejava, apesar de seu relevo da Porta del Perdono, no Duomo, ter servido como modelo para uma longa série de obras em Siena, no século XV. Foi uma de suas últimas obras, pois, em 1466, já com oitenta anos, morreu em Florença, deixando incompletas as lajes de mármore encomendadas por Cosimo de' Medici (1389-1464) e destinadas à Igreja de São Lourenço.

Francesco Raibolini, dito **Il Francia**
(Bolonha, Itália, c. 1450 - 1517)

A data de nascimento do pintor, fixada por Vasari (1511-1574) em 1450, foi antecipada em alguns anos com base em documentação de arquivo. Francesco, com a qualificação de ourives, aparece como testemunha num ato de seu provável mestre na arte da ourivesaria, Clemente di Peregrino Anselmi (?), em 20 de dezembro de 1468. Isto significa que Il Francia, naquela data, já completara 21 anos. O pai, Marco di Giacomo (?), entalhador e marceneiro, era proprietário de terras em Zola Predosa, nas imediações de Bolonha, onde Francesco nasceu. Sua atividade em Bolonha não tem interrupções de longa duração, mesmo que haja registro de uma temporada em Ferrara, em 1481.

Sua carreira não começou, portanto, no campo da pintura, como documentam algumas informações de arquivo de 17 de janeiro de 1476, 31 de outubro de 1479 e 12 de dezembro de 1480, nas quais Francesco é sempre definido como ourives. A este trabalho, e à respectiva corporação, ele permanecerá ligado, como atestam repetidas eleições para administrador da Corporação, em 1489, 1506, 1512 e 1514. Foi nomeado como pintor pela primeira vez num documento de 4 de setembro de 1481, onde também aparece o apelido "Franza". Sua atividade de ourives, pela qual era muito apreciado pelo próprio Vasari, torna problemática uma reconstrução precisa de sua iniciação como pintor. Uma obra que os estudiosos concordam em atribuir ao início de sua carreira é *Crocifissione tra San Giovanni evangelista e San Girolamo* [Crucificação de São João Evangelista e São Jerônimo], nas coleções Comunali d'Arte de Bolonha, de c. 1485.

Suas melhores obras, no entanto, são da década seguinte. Trata-se do retábulo *Felicini*, agora dividido entre a Pinacoteca Nazionale de Bolonha e outros museus e coleções, de cerca de 1490; e de outros retábulos, todos provenientes de igrejas bolonhesas, agora conservados na Pinacoteca Nazionale da cidade, como *Adorazione Bentivoglio* [Adoração Bentivoglio], de 1498-1499, o retábulo Scappi, o retábulo Manzuoli e o retábulo para a capela Bentivoglio, este último ainda *in situ*. Nessas pinturas, Il Francia deu provas de saber conjugar habilmente as influências protoclássicas da Itália Central com as novidades da pintura flamenga.

Bem no início do século XVI, foram-lhe confiadas duas encomendas de grande importância: juntamente como outros artistas como Lorenzo Costa (1460-1535) e Amico Aspertini (c. 1474-1552), ele trabalhou nos afrescos do oratório de Santa Cecilia, em Bolonha, ao mesmo tempo em que estava envolvido na decoração do afresco do palácio de Giovanni Bentivoglio (1443-1508). A partir de 1510, Il Francia passou gradativamente a execução de suas prestigiosas encomendas aos dois filhos, Giacomo (?) e Giulio (?), que levariam adiante seu próspero atelier até a metade do século. Apesar da mudança no governo da cidade, que aconteceu, em 1506, com a expulsão dos Bentivoglio, Il Francia ainda era um pintor requisitado, até fora de Bolonha, como atestam as encomendas para San Frediano, em Lucca (agora em Londres, National Gallery), e para Cesena, abadia de Santa Maria del Monte. O tempo de Il Francia acabou definitivamente com a chegada da *Santa Cecilia* de Rafael, em San Giovanni in Monte (agora na Pinacoteca Nazionale de Bolonha), c. 1514, diante da qual, conta Vasari, o pintor bolonhês morreu de desgosto. Os documentos, porém, dizem que ele morreu em 5 de janeiro de 1517, em sua casa de San Felice.

Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio, dito **Gentile da Fabriano**
(Fabriano, Itália, c. 1370 – Roma, Itália, 1427)

Gentile di Niccolò di Gi vanni di Massio nasceu em Fabriano, por volta de 1370, de uma família de abastados mercadores. Ficou órfão de mãe muito cedo, e o pai se retirou para um convento por volta de 1385, o que fez com que tivesse de cuidae de si próprio muito cedo. É provável que, graças aos bons contatos de Chiavello Chiavelli (?), senhor de Fabriano, com Gian Galeazzo Visconti (1351-1402), déspota de Milão, o jovem pintor tenha podido se transferir para o norte da Itália, onde muito provavelmente teve sua primeira formação. Um pequeno nicho de madeira na Pinacoteca Malaspina de Pavia parece ter sido a obra mais antiga de Gentile, onde já se podia perceber a atenção pelos diminutos e elegantes detalhes, e uma utilização de ouro não só como fundo, mas também como suporte luminoso de figuras ora pintadas, ora apenas pontilhadas sobre o precioso metal.

Estas são as características fundamentais de sua pintura que, depois, seriam vistas plenamente em seu período veneziano. A partir do início do século XV, de fato, o pintor se estabeleceu em Veneza, onde teve um atelier e trabalhou juntamente com os artistas mais requisitados naquele momento na cidade - Niccolò di Pietro (c. 1340-1414) e, principalmente, Michelino da Besozzo (c. 1370 - c. 1455), com o qual as relações ainda não são muito claras. Entre 1405 e 1406, ele enviou para a Itália Central duas obras fundamentais para todo o tardogótico da Umbria e da região das Marcas, *Madonna di Perugia*, agora na Galleria Nazionale da Umbria, e o magnífico políptico de Valle Romita (na verdade Valleremita), encomendado por Chiavello Chiavelli para ornamentar o altar do eremitério de Val di Sasso, convento franciscano

nos arredores de Fabriano que, segundo o senhor de Fabriano, deveria se tornar uma espécie de capela dinástica.

O sucesso do pintor, porém, não se devia à pintura de quadros, mesmo que tivessem uma qualidade extraordinária, mas, principalmente, a sua atividade de pintor de afrescos. Infelizmente, só restaram pouquíssimos traços dessa sua atividade, ou seja, somente alguns fragmentos na prefeitura de Bréscia, além de pequenas porções em Treviso, na Igreja de Santa Catarina, que, no entanto já são de seu atelier. Suas pinturas que ornamentavam o Palazzo Ducale, perdidas durante um incêndio no século XVI, eram admiradas por todos e celebradas até pelos literatos venezianos. Em Veneza, Gentile criou uma autêntica escola: Zanino di Pietro (c. 1389 - c. 1448), Jacobello del Fiore (c. 1370-1439), Niccolò di Pietro, mas também Michele Giambono (c. 1400 - c. 1462) e Pisanello (c. 1395-1455), todos pintam como Gentile, utilizando seu modo de tornar os rosados da pele sedosos e naturais, e com a mesma atenção pela elegância e pelas superfícies vibrantes de ouros e esmaltes. Jacopo Bellini (c. 1396 - c. 1470), patriarca da mais importante família de artistas do Renascimento veneziano, já em 1436 se dizia orgulhosamente aluno de Gentile, tanto que deu o nome do mestre ao seu primogênito.

Em 1419, Gentile voltou à pátria deixando ali apenas uma obra, um estandarte de madeira pintada, mas sua passagem foi percebida por todos os artistas locais. Em 1420, já estava em Florença, na cidade e nos anos em que se estava formando o Renascimento como o conhecemos hoje: Masaccio executava suas primeiras obras, Donatello já era um artista afirmado e Brunelleschi (1377-1446) havia acabado de formular a teoria das regras da perspectiva. Em 1423, o pintor de Fabriano pintou a *Adorazione dei Magi* [Adoração dos magos] para Palla Strozzi, uma das maiores obras-primas de todo o século XV, uma obra que assinala idealmente o final do tardogótico que abre as portas para o Renascimento em sentido pleno. A veracidade dos rostos, a estrutura espacial e a ideia de um retábulo quadrado são dados que colocam Gentile em relação com a moderna pintura florentina daqueles anos, como posteriormente se verá melhor nos dois polípticos pintados para os Quaratesi.

Em 1425, primeiramente em Siena e, depois, em Orvieto, já era o pintor mais famoso e requisitado da Itália, rico e elegante como um nobre e até mesmo festejado ao chegar naquela cidade. Foi chamado a Roma pelo papa Martino V (1368-1431) para pintar os afrescos na Igreja de São João, em Latrão, dos quais temos apenas alguns desenhos que sobreviveram à fase em que Borromini os destruiu para dar lugar a nova decoração. Gentile morreu em Roma, em 1427, e foi sepultado na Igreja de Santa Francisca Romana.

Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dito **Giorgione**
(Castelfranco Veneto, Itália, c. 1477/1478 - Veneza, Itália, c. 1510)

A biografia de Giorgione não é muito conhecida. Pouco, ou quase nada, se sabe sobre sua vida e suas obras até 1º de junho de 1506, data da inscrição colocada atrás de *Laura*, conservada no Kunsthistorisches Museum de Viena, na qual ele afirma ser "colega" do pintor veneziano Vincenzo Catena (c. 1470-1531). Em 1508, Giorgione estava trabalhando com Ticiano no afresco do Fondaco dei Tedeschi, de Veneza. Graças a uma carta de Isabella d'Este (1474-1539), de 25 de outubro de 1510, na qual a senhora de Mântua pedia para Taddeo Albano (?) tomar informações sobre "uma pintura de uma noite, muito bela e singular", e à consequente resposta de Albano, em 7 de novembro, sabemos que Giorgione tinha morrido de peste em outubro daquele ano. Apesar de essa informação relacionar Giorgione a Vincenzo Catena, o artista que foi, para ele, ponto de referência e provavelmente seu mestre em Veneza, foi Giovanni Bellini. Certamente também foi importante sua familiaridade com a arte de Pietro Perugino e de Leonardo.

Sabemos a data de nascimento de Giorgione pelo testemunho de Giorgio Vasari (1511-1574), em *Vite* [Vidas], que afirmava que ele morreu com 32 ou 34 anos e nasceu sob o governo do Doge Giovanni Mocenigo (1409-1485), que ocupara o cargo em 1478. Somente por causa desse cruzamento de dados foi possível fixar aproximadamente as datas de nascimento e morte. Sua família de origem é desconhecida, porém Vasari afirma que era "muito humilde". Sempre graças à narrativa do historiador de Arezzo, sabemos que ele era originário de Castelfranco Veneto, na província de Treviso, e que seu nome se

devia à "compleição física e à grandeza da alma".

Fundamental para a reconstrução do catálogo de Giorgione foi o papel de grande importância que lhe foi atribuído pelas fontes históricas, em particular por Marcantonio Michiel (1484-1552), amante e colecionador de arte que, em seus apontamentos coletados visitando as casas dos nobres venezianos, entre 1521 e 1543, a ele atribuiu *Tempesta* [Tempestade] (Veneza, Gallerie dell'Accademia) e *Tre filosofi* [Três filósofos] (Viena, Kunsthistorisches Museum). Apesar da indubitável importância do pintor de Castelfranco no desenvolvimento da pintura veneziana, a crítica tomou dois caminhos opostos diante do grande número de atribuições transmitidas historicamente: uma tendência restritiva de seu catálogo por – *Pignatti*, 1969, 1978, em que *Anderson*, 1996, foi contraposta a uma tendência "neoexpansionista", inaugurada por Alessandro Ballarin (?), em 1978, 1993, e em seguida por Mauro Lucco (?), em 1995, 1996, que antecipou o início da atividade de Giorgione para 1497 e, seguindo as fundamentais indicações de Roberto Longhi (1890-1970), em 1927, 1928, colocou algumas obras de grande modernidade na fase tardia da sua vida.

Cabe a Alessandro Ballarin o mérito de ter articulado pontualmente a mais convincente cronologia de Giorgione, inserindo, em seu catálogo, mais de trinta obras, entre as quais podemos lembrar, além daquelas já citadas, *Sacra Famiglia "Benson"* [Sagrada Família "Benson"] e *Natività "Allendale"* [Natividade "Allendale"] (ambas em Washington, National Gallery), retábulo no Duomo di Castelfranco Veneto, *Tre età dell'uomo* [Três idades do homem], do Palazzo Pitti, em Florença, *Vecchia* [Anciã], das Gallerie dell'Accademia de Florença, e *Doppio ritratto* [Duplo retrato], do Palazzo Venezia. Por fim, são surpreendentes quatro obras da fase tardia, como *Concerto,* na coleção Mattioli, *Cantore appassionato* [Cantor apaixonado] e *Suonatore di flauto* [Tocador de flauta], da Galleria Borghese de Roma, e *Giovane con flauto* [Moço com flauta], das coleções reais de Hampton Court. O estudioso colocou em evidência a originalidade iconográfica destas obras, autêntico ponto de partida da concepção "moderna" de pintura, elaborada por um estreito círculo de aristocratas venezianos – a chamada "Compagnia degli amici" que, por volta do ano 1500, cultivou o sonho - do qual fazia parte Pietro Bembo (1470-1547) - de uma renovação espiritual da sociedade.

Giovanni Antonio Bazzi, dito **Il Sodoma**
(Vercelli, Itália, 1477 - Siena, Itália, 1549)

Giovanni Antonio Bazzi, dito Sodoma, não por suas preferências pessoais, mas por uma deformação dialetal de uma expressão típica em piemontês, nasceu em Vercelli, em 1477, filho de Giacomo (?), sapateiro, talvez de Brindate, que um ano antes havia se casado com Angelina di Niccolò (?) de Bérgamo.

O pintor teve sua primeira formação com o pintor Giovanni Martino Spanzotti (1455-1528), que tinha atelier em Vercelli, como se lê num documento de 1490. O aprendizado teria durado sete anos.

Ao término desse período, pode ter havido uma temporada do pintor em Milão, à qual podem ser atribuídas duas pinturas representando a *Pietà*, uma de localização desconhecida e outra em Roma, na Confraternita di Santa Maria dell'Orto.

Vasari (1511-1574) nos informa que Sodoma foi levado a Siena, destinada a se tornar sua pátria de adoção, pelos agentes da família Spannocchi, que tinham representantes em Milão. A primeira obra desse período são os afrescos do Monastero di Sant'Anna, em Caprena, Pienza, documentados em 1503-1504. Sodoma, nesse trabalho, demonstrou conhecer o mundo de Leonardo, mas ligado a uma cultura diversa, quase como a de Bernardino Butinone (1435-1507) e Zenale (c. 1463-1526). No entanto, estava consciente de trabalhava na Itália Central, tanto que se evidencia um certo interesse pela obra de Perugino, talvez encontrado numa possível temporada romana antes dessa data.

O trabalho para os monges olivetanos rendeu-lhe os afrescos do claustro de Monte Oliveto Maggiore, encomendados pelo superior da ordem, Domenico Airoldi (?) de Lecco, que em 1505 chamou o pintor para terminar a decoração deixada incompleta por Luca Signorelli (c. 1445-1523), em 1498.

Os pagamentos por esses afrescos continuaram até 1508,

dando-nos também muitas informações sobre o pintor, que em alguns deles é chamado de *"mattaccio"* (louco), talvez por causa de seu comportamento pouco convencional. Nessa obra, parece que já havia adquirido certa maturidade, graças às evidentes relações com o cenário pictórico florentino e em particular com Fra' Bartolomeo.

Terminados os afrescos em Monteoliveto, Sodoma foi chamado a Roma, em 13 de outubro de 1508, para pintar o teto de uma das salas do novo apartamento do papa Giulio II (1443-1513), sala esta que depois seriam a Sala della Signatura com Rafael (1483-1520). Como aconteceu com outros artistas dessa famosa equipe, como Perugino, Bramantino (c. 1456-1530) e Lorenzo Lotto, quando Rafael surgiu em cena ele foi dispensado e voltou para Siena. Em 1510, casou-se com Beatrice de Galli (?).

Os anos seguintes assinalaram o destino de Sodoma em Siena; muito requisitado, em 1513, pintou a fachada do Palazzo di Agostino Bardi, *Flagellazione* [Flagelação] para os franciscanos de Montepulciano e o retábulo para a igreja de San Bartolomeo na Villa alle Volte, dos Chigi.

A partir daquele momento, abriram-se os caminhos para as cortes e o pintor trabalhou em Siena, Piombino e Florença. Em 1516-1517, ele estava novamente em Roma, nas obras da Farnesina, onde realizou os afrescos do quarto de dormir de Agostino Chigi (1446-1520). No final de 1517, porém, o pintor estava de volta a Siena.

Nos anos seguintes, fez provavelmente uma viagem ao norte da Itália, para as cortes de Mântua e Ferrara. Na terceira e quarta décadas do século, o pintor, plenamente envolvido na maneira moderna de cunho romano e rafaelesco, pintou muitíssimo para grandes encomendas públicas nas décadas de 1520 e 1530, obviamente em Siena, em Piombino, e depois em Pisa, onde passou a morar, em 1439, e onde é documentado ainda em 1541 e 1542. Morreu na noite entre 14 e 15 de fevereiro de 1549, deixando aos herdeiros pinturas, terrenos e uma rica coleção de moedas e antiguidades.

Giovanni Battista Benvenuti, dito **l'Ortolano**

(Ferrara, Itália,
c. 1480/1485-c. 1530)

Citado numa escritura de 24 de novembro de 1512, também deixada em nome dos irmãos Paolo (?), Antonio (?) e Benedetto (?), e que presenteia a irmã Giacoma (?) com um dote, os estudiosos deduzem que, àquela altura, Giovanni Battista tivesse pelo menos 25 anos, a partir do momento em que aparece no documento sem um tutor. O pintor, nessa época, figura como residente no distrito de San Romano, em Ferrara.

Em adição às poucas informações sobre a biografia de Ortolano (que significa "verdureiro") – assim chamado por causa da profissão de seu pai, Benvenuto –, juntou-se a confusão da historiografia antiga em relação a Benvenuto Tisi, il Garofalo, por conta da parcial homonímia entre o nome do primeiro e o sobrenome do segundo. As distinções fundamentais entre os dois pintores foram feitas por Adolfo Venturi (1856-1941), em 1893, e Roberto Longhi (1890-1970), em 1934, este último também responsável por apontar a grande qualidade do pintor.

Sua formação deve ter acontecido em Ferrara, entre o final do século XV e o início do século XVI, sob a orientação do protoclassicismo de Lorenzo Costa (1460-1535) e Il Francia; o mestre se aproxima, num segundo momento, à pintura veneziana de Giorgione, para chegar, por fim, a um classicismo rafaelesco. Essas etapas estão alinhadas com a evolução de pintores contemporâneos de Ferrara, como Garofalo e Mazzolino. Por outro lado, deve-se a Longhi a hipótese de que a formação de Ortolano tenha sido feita junto a Mazzolino. Pelo fato de residir em Ferrara, no distrito de San Leonardo, em 15 de outubro de 1520, a crítica lançou a hipótese de agregar a esta data uma suposta viagem de Ortolano a Roma, da qual está particularmente convencido Frabetti (?), em 1966.

A pintura de Ortolano é marcada por um sólido naturalismo – um "[...] classicismo estendido ao povo por meio de inserções naturalistas" de que fala Longhi –, uma característica que, às vezes, consente a Ortolano ter acesso a prestigiosas encomendas, mas que, segundo Daniele Benati (1953-), em 2009, "[...] também parecem projetá-lo num espaço solitário e apartado, no qual se cultivam valores de íntegro e sincero realismo". A dificuldade em ordenar as obras de Ortolano deve-se não só às características de fidelidade típicas de sua pintura, mas também ao fato de que as primeiras datações seguras surgem de maneira relativamente tardia.

Suas obras datadas pertencem à terceira década do século XVI: trata-se de *Deposizione* [Deposição], de Nápoles (Capodimonte), de 1521; *Santa Margherita*, de Copenhague (Statens Museum for Kunst), de 1524; e, de 1527, *Natività* [Natividade], da Galleria Doria Pamphili de Roma. A descoberta da data desta última obra, por ocasião de uma restauração, permitiu colocar o ano de morte de Ortolano após este período.

O nome de Giovanni Battista aparece em um documento *post mortem*, datado de 31 de agosto de 1588, relativo às restaurações feitas por Bastianino (c. 1532-1602) em algumas pinturas da *capeletta*, na corte da Duquesa de Ferrara: entre as obras, também figura uma *Madonna* de Ortolano.

Giovanni Battista Cima, dito **Cima de Conegliano**

(Conegliano, Itália,
c. 1459 - c. 1517/1518)

Seu nome talvez derive do trabalho do pai, *cimatore* de tecido (operário da indústria têxtil que apara tecidos para que os fios fiquem da mesma altura). A data de nascimento de Giovanni Battista pode ser obtida pelo registro para pagamento de impostos, de 1473, uma obrigação que se iniciava ao se atingir 14 anos.

Apesar de sua primeira obra certificada ser o retábulo da Igreja de San Bartolomeo (demolida), em Vicenza, de 1489, Battista deve ter estado em Veneza, onde foi documentado a partir de 1492. Sua atividade é conhecida graças a dois contratos para retábulos, pintados para as Catedrais de Conegliano e de Capodistria (datados respectivamente de 1493 e 1513), à documentação de pagamento pelos dois retábulos de San Giovanni in Bragora, em Veneza (*Battesimo di Cristo* e *Costantino ed Elena* [Batismo de Cristo e Constantino e Elena]), e à *Incredulità di San Tommaso* [A incredulidade de São Tomé] para Portogruaro (agora na National Gallery de Londres). Outras seis obras fornecem um panorama suficientemente claro de seu desenvolvimento artístico em Veneza. Mesmo não podendo contar com elementos que nos informem sobre sua formação, parece evidente que suas realizações estilísticas sigam de perto as evoluções de Giovanni Bellini e de Alvise Vivarini. Intenso e frutífero é também o intercâmbio com os escultores mais refinados de Veneza no fim do século XV, como Antonio (c. 1458-1516) e Tullio Lombardo (1406-1532).

Antes de sua atividade para as igrejas venezianas, o pintor havia trabalhado principalmente nos domínios continentais da Sereníssima República. Além dos já citados retábulos de San Bartolomeo, em Vicenza, de 1489, e de Conegliano Veneto, de 1492-1493, devem ser lembrados os retábulos de Olera, em Bérgamo, de 1486-1488; de Oderzo, em Treviso, de 1486-1488 (agora em Milão, na Pinacoteca di Brera); e da nativa Conegliano Veneto, de 1516 (também em Milão, na Pinacoteca di Brera). No intercâmbio artístico entre Veneza e a região de Emília, Battista desenvolveu um papel de notável importância. Não é clara a forma com que ele era chamado para trabalhar nem quem seriam seus mecenas, mas sabe-se que o senhor de Carpi, Alberto Pio (1475-1531), humanista e pessoa importante da cultura veneziana, era o proprietário do *Compianto Sul Cristo Morto* [Lamentação sobre o Cristo Morto], agora em Módena, na Galleria Estense, e que outros três retábulos de Battista, de 1496-1498, em Parma, Galleria Nazionale, decoravam as igrejas da cidade. De particular interesse é aquele que está no Duomo, o único dos quais é possível saber quem encomendou: o cônego Bartolomeo Montini (?), que circulava nos ambientes mais cultos daquela cidade da Emília. A fama de Battista, que ainda hoje deve muito a suas esplêndidas *Madonne col Bambino*, conservadas nos museus de todo o mundo, não declinou com o surgimento da geração dos pintores da idade moderna, como Giorgione, Ticiano e Sebastiano del Piombo.

O pintor morava em Veneza, na paróquia de San Luca, e teve com sua primeira esposa, Corona (?), dois filhos, Riccardo (?) e Pietro (?); com a segunda, Maria (?), teve três filhas. Riccardo tornou-se frade, adotou o nome de Nicolò e foi pintor como o pai. A morte de Giovanni Battista provavelmente aconteceu durante uma de suas viagens de Veneza para Conegliano, onde foi sepultado, na Igreja de San Francesco. Um documento em que se recordam algumas missas em sua memória fixa seu falecimento entre 1517 e 1518.

Giovanni Bellini
(Veneza, Itália,
c. 1435/1438 - 1516)

A data de nascimento de Giovanni Bellini constitui um dos capítulos mais controversos para a reconstrução do século XV na história da arte italiana. É difícil explicar em poucas palavras a repercussão que comporta a decisão de fixá-la em 1426 – como queria Vasari, que dizia que ele morrera com noventa anos –, ou em 1431, fazendo-o assim contemporâneo do cunhado Andrea Mantegna, ou ainda em 1435/1438, colocando-o desta forma logo depois dele. De certo, sabemos somente que o início de sua atividade foi no atelier do pai Jacopo, aluno do maior pintor do tardo gótico italiano, Gentile da Fabriano, ao lado do irmão mais velho, na segunda metade dos anos 1450, como nas obras: *Passio Sancti Mauritii* (Paris, Bibliothéque de l'Arsenal), de 1457, e *Geographia di Strabone* [Geografia de Estrabão] (Albi, Bibliothéque Municipale), de 1459.

Logo após estas primeiras obras, e do casamento de sua irmã Nicolosia (?) com Andrea Mantegna, Giovanni Bellini enfrentaria o pintor paduano num diálogo cerrado de influências recíprocas, cujos exemplos mais evidentes são as duas *Presentazioni al Tempio* [Apresentação no templo], do Staatliche Museen, de Berlim, e da Fondazione Querini Stampalia, de Veneza, as duas *Adorazioni nell'orto degli ulivi* [Adoração no jardim] da National Gallery, de Londres. Para citar obras deste período, basta pensar na série de *Pietà*, pintadas por volta de 1457 (Milão, Museo Poldi Pezzoli e Bérgamo, Accademia Carrara) e, em 1465 (Veneza, Museo Correr e Milano, Pinacoteca di Brera), ou no políptico de San Vincenzo Ferrer, na Igreja dos Santos Giovanni e Paolo, em Veneza.

No início dos anos 1470, o distanciamento de Mantegna será cada vez mais claro à medida que Bellini desenvolve seu próprio estilo. É difícil explicar os incrementos naturalistas do pintor veneziano, mas parece razoável atribuí-los ao contato com as obras do maior pintor do século XV italiano, Piero della Francesca (1415-1492). Com sua síntese de forma e cor por meio da perspectiva, o pintor de Arezzo, segundo Roberto Longhi (1890-1970), mostrou-lhe o caminho para a emancipação da antiga tradição utilizada pelo colega de Pádua, como evidenciam a *Santa Giustina* do Museo Bagatti Valsecchi de Milão ou a *Pietà* do Museo Civico de Rimini, hoje conservada no Tempio Malatestiano. Também é da primeira metade dos anos 1470 o confronto com Antonello da Messina (c. 1430-1479), em particular no campo da retratística, e é suficiente citar nesse sentido a távola com o retrato de Jörg Függer (?), do Norton Simon Museum de Passadena, de 1474.

As primeiras obras certificadas de Bellini são do biênio 1487-1488 – *Madonna degli alberetti* [Madona dos arbustos], tríptico da igreja veneziana de Santa Maria dei Frari. São obras-primas do naturalismo quatrocentista que, no entanto, não impedem o pintor de se atualizar continuamente. No início do século XVI, sob a influência da arte de Giorgione, seu melhor aluno, ele irá se abrir às novidades da Maneira Moderna. Sob o impulso desse tonalismo difuso e envolvente, nascem obras como o retábulo da igreja de San Zaccaria, em Veneza, em 1505, a *Ebrezza di Noé* [Embriaguez de Noé], do Musée des Beaux-Arts de Besançon, e o *Festino degli dei* [Festim dos deuses] para Alfonso I d'Este (1476-1534), da National Gallery de Washington, de 1514, terminado pelo astro ascendente da pintura do século XVI veneziano, Ticiano Vecellio. Giovanni Bellini morre em 26 de novembro de 1516, evento que está anotado por Marin Sanudo em seus *Diari*.

Giovanni Girolamo Savoldo, dito Girolamo da Bréscia
(Bréscia (?), Itália, c. 1480
Veneza, Itália, depois de 1548)

A data de nascimento do pintor não é conhecida, mas pode ser calculada por aproximação, por meio de uma carta endereçada por Pietro Aretino (1492-1556) a um aluno de Savoldo, de nome Gian Maria (?). Na carta, escrita em Veneza, Aretino se referia ao "excepcional Gian Girolamo de Bréscia" como *vecchione ottimo* [ótimo pintor mais velho]. Além disso, dizia que, "entre aqueles que manejam as cores nas paredes, nas telas e em madeira, ele é uma raridade: em afresco, a guache e a óleo, sabe muito e trabalha bem é uma lástima que esteja em idade tão avançada". Por causa dessas palavras, sua data de nascimento é fixada pela crítica por volta de 1480. A primeira menção ao pintor data de 1506, quando seu colega de Parma, Alessandro Araldi (c. 1460- c. 1529), dá boas-vindas ao *"magistro Hieronimo de Savoldis de Brixia pictore tunc temporis residenti in civitate Parme"*. Não ha confirmação de que a carta enviada por Pietro d'Argenta (?-1529) de Roma, a Giansimone Buonarroti (?) – irmão de Michelangelo (1475-1564) –, em Florença, em outubro de 1508, na qual há alusão a "nosso mestre Ieronimo, pintor de Bréscia", esteja se referindo a Savoldo, porque poderia muito bem se tratar do pintor carmelitano da mesma cidade, Gerolamo da Bréscia (?), ativo em Florença. Certamente Savoldo estava em Florença, em 2 de dezembro do mesmo ano, quando se matriculou na Arte dei Medici e Speziali. A temporada florentina sempre foi muito duvidosa, uma vez que não há obras do mestre que estilisticamente podem registrar sua passagem pela Toscana.

Sua primeira obra certificada é *I santi eremiti Antonio e Paolo* [Os santos eremitas Antônio e Paulo] da Gallerie dell'Accademia de Veneza, assinada e datada de 1520. No ano seguinte, os dominicanos de San Nicolò, em Treviso, o convidaram para terminar uma obra. Tratava-se retábulo do altar-mor, deixado incompleto por Fra' Marco Pensaben (c. 1486- c. 1532), que o havia concebido segundo critérios de Giovanni Bellini. Se, como escreveu Roberto Longhi (1890-1970), a única figura completamente possível de atribuição a Savoldo for o anjo músico em primeiro plano, vários e pagamentos, que aconteceram entre 27 de julho e 30 de novembro daquele ano, fazem supor um envolvimento maior do artista. Em 1524, foram encomendadas a ele algumas pinturas destinadas à Igreja de San Domenico, em Pesaro, entre as quais o grande retábulo que hoje pode ser visto na Pinacoteca di Brera, em Milão. Graças a seu testamento, ditado em Veneza, em 1526, sabe-se que sua esposa, Maria (?), era de origem flamenga e já tinha uma filha, Elisabetta (?), de um casamento anterior. Com base também em outras fontes, podemos deduzir que o pintor trabalhava em Veneza na terceira década do século XVI. Em 1527, Savoldo assinou e datou *Adorazione dei Bambino con due committenti* [Adoração do Menino com dois clientes], de Hampton Court. Provavelmente, é do mesmo ano *San Girolamo* [São Jerônimo], da National Gallery de Londres, encomendado por Giovan Paolo Averoldi (?), como indica um registro de 28 de novembro daquele ano.

Em 28 de junho de 1532, há registro de que ele vivia em Veneza, e 1533 era o ano que se lia no retábulo de Santa Maria in Organo, em Verona. Paolo Pino (1534-1565), um de seus alunos, contou, por fim, que o pintor fora chamado para trabalhar em Milão pelo duque Francesco II Sforza (1495-1535), como confirma um documento de 1534, ao passo que Vasari afirma que na Zecca di Milano estavam conservados "quatro quadros de noite e de fogos" feitos por ele. São do biênio 1537-1538 os documentos para o retábulo do altar-mor da Igreja de Santa Croce, em Bréscia (*Deposizione* [Deposição], hoje nos Staatliche Museen de Berlim), enquanto sua última obra datada é *Natività* [Natividade] (Pinacoteca Tosio Martinengo de Bréscia), de 1540. Outros documentos indicam a presença de Savoldo em Veneza em 1539, 1544 e 1548.

Giovanni di Piermatteo Boccati da Camerino, dito Giovanni Boccati
(Camerino, Itália,
c. 1410 - c. 1486)

Em 31 de janeiro de 1443, há registro de Giovanni di Matteo da Chamerino" em Florença, onde recebeu quatro liras e dezesseis soldos em nome do pintor Filippo Lippi (c. 1406-1469), em pagamento da *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem], destinada à Igreja de S. Ambrogio. A experiência que acumulou em visitas costantes a Florença pode claramente na *Adorazione dei Magi* [Adoração dos Magos] (Helsinque, Ulkomaisten taiteen museo Sinebrychoff), típica dos pintores do período. Nesta obra, a sofisticada elegância de Gentile da Fabriano se funde com as agudezas do olhar de Domenico Veneziano (1410-1461), enquanto o olhar distante e do alto sobre a paisagem alcança uma singular sintonia com o trabalho de Jan van Eyck (c. 1390-1441). As mesmas influências retornam também nas duas *Crocefissioni* [Crucificação] (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; Veneza, Ca' d'Oro), que se devem aos anos em Perugia, cidade em que o mestre, *"in arte pictoria expertissimus"*, estava em outubro de 1445. Ali, Boccati assinou e datou, em 1447, *Madonna del Pergolato* [Madona do Caramanchão] (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), uma obra capital no percurso do pintor, que experimentou o tema do retábulo quadrado, parafraseando explicitamente o retábulo *Barbadori* (Paris, Musée du Louvre) e *Incoronazione Maringhi* [Coroação Maringhi] (Florença, Galleria degli Uffizi), ambos pintados por Filippo Lippi. Dessas

obras, Boccati recuperou a ideia da composição e a disposição, por trás do parapeito, dos anjos, com rostos rechonchudos e cabelos encaracolados cheios e compactos, enquanto, no pedestal, alguns detalhes remetem às obras de Domenico Veneziano e Fra' Angelico, interpretadas em singular consonância com os resultados irregulares de outros mestres da estatura de Filippo Lippi, como Bartolomeo Corradini (c. 1420/1425-1484), Maestro di Pratovecchio e Maestro della Natività di Castello.

Em janeiro de 1448, há registro de Boccati em Pádua, onde morou na *"contrata sancti Egidii"*. Essa temporada permitiu que o pintor se atualisse quanto ao intenso expressionismo de Donatello e a linguagem mágica e antiga da Cappella Ovetari, como mostram *Madonna col Bambino e Angeli* (Madona e Menino com anjos) (Florença, Villa I Tatti, coleção Berenson) e *Madonna dell'orchestra* (Madona da orquestra) (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), das quais se aproxima o retábulo do Musée Fesch de Ajaccio, executado para os franciscanos de Tolentino entre 1458-1461, centro de um políptico desmembrado entre o Allen Memorial Art Museum de Oberlin (Ohio, EUA), a Galleria Sabauda de Turim e a Pinacoteca Vaticana.

Durante os anos 1460, realiza o ciclo, hoje fragmentado, dos *Uomini illustri*, pintado no Appartamento della Jole, no Palazzo Ducale de Urbino para Federico da Montefeltro. Com exceção deste trabalho, a atividade de Boccati, nesses anos, foi apenas na região de Camerino. Em 1463, assinou *Incoronazione della Vergine* [Coroação da Virgem] do Castel Santa Maria; em 1466, executou o tríptico fragmentado em Seppio, a pedido do prior da igreja, Aniello da Mirabella (?) – comitente também do tríptico de Nemi, dos anos 1470 –, e de Pascuccio di Paoluccio (?) e Aniello da Mirabella (?); em 1468, assinou o políptico para a igreja de S. Eustachio, em Belforte sul Chienti, a maior obra de sua fase tardia. Na década seguinte, o mestre estava novamente na Umbria, onde, em 1473, fez, para Orvieto, *Vergine col Bambino e Santi* [Virgem com o Menino e Santos] (Budapeste) e, em 1479, em Perugia, a tela com a *Pietà e Santi* [Pietá e Santos] (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), antes na igreja de Sant'Agata, na qual o pintor tentou parafrasear, sem conseguir, as mais novas propostas do jovem Perugino.

Giovanni Francesco di Niccolò di Luteri, dito **Dosso Dossi**
(Tramuschio, Itália, c.1490 - Ferrara, Itália, 1542)

Não dispomos de elementos exatos para fixar a data de nascimento de Dosso. Sabemos, apenas, que, em junho de 1512, ele atingira a maioridade. Assim, é possível supor que Giovanni Francesco Luteri tenha nascido em junho de 1487. O apelido "Dosso" deriva do topônimo Dosso Scaffa, hoje San Giovanni del Dosso, próximo a Tramuschio, ao sul de Mântua, onde o pai, originário de Trento, havia se estabelecido. Sua atividade desenvolveu-se principalmente em Ferrara, como pintor de corte, com exceção de duas estadias fora: uma em Pesaro, na primeira metade de 1530, quando o pintor foi encarregado, por Francesco Maria della Rovere (1490-1538) e sua esposa Eleonora Gonzaga (1493-1570), de executar a ambiciosa decoração da Villa Imperiale; outra em Trento, entre 1531 e 1532, quando foi chamado para decorar tetos e frisas do castelo do Buonconsiglio, por vontade do príncipe bispo Bernardo Cles (1485-1539).

O contato direto com Giorgione, que aconteceu na juventude, deve ter ocorrido numa temporada veneziana não documentada. Depois de um primeiro contato com a Mântua natal, em 1512, o pintor é documentado em Ferrara. Pouco depois, deve ter feito uma viagem a Roma, provavelmente repetida nos anos seguintes, que lhe permitiu um contato direto com a arte das *Stanze* de Rafael. A segunda década é, dessa forma, rica de outras breves experiências distantes da cidade dos Este. Sabemos de suas frequentes temporadas em Veneza (1516 e 1519); que, em 1517, visitou Florença e, em 1519, Mântua, onde, junto com Ticiano, pôde estudar a refinada coleção de Isabella d'Este (1474-1539), irmã de Alfonso (1476-1534) e mãe do novo marquês, Federico II Gonzaga (1500-1540).

Inúmeras são as obras pintadas por Dosso por encomenda dos dois duques de Ferrara, Alfonso I d'Este e Ercole II (1508-1559), para os quais trabalhou quase que exclusivamente. Sua produção é caracterizada particularmente pelo grande número de pinturas destinadas à decoração do Castello Estense e pelas muitas casas de campo, as "Delizie", dos duques de Ferrara. Entre elas, se destacam os *Baccanali* [Bacanais], para o Camerino de Alfonso, também composto por telas de Giovanni Bellini e Ticiano Vecellio, originalmente localizadas num apartamento da chamada Via Coperta do Castelo de Ferrara. Não menos célebres e fascinantes são *Giove, pittore di farfalle* [Júpiter, um pintor de borboletas], *Mercurio e la Virtù* [Mercúrio e Virtude], agora no Kunsthistorisches Museum de Viena, *Melissa* e *Apollo* da Galleria Borghese de Roma, ou a série dos *Sapienti* [Sábios]. A grande originalidade iconográfica dessas obras se deve à intervenção inspiradora dos intelectuais da Corte do Este, como Mario Equicola (c. 1470-1525) e Leone Ebreo (c. 1460 - c. 1530). A poliédrica atividade de Dosso compreendia também a realização de obras religiosas, entre as quais devem ser lembrados pelo menos o políptico encomendado por Antonio Costabili (c.1450-1527) e destinado à igreja agostiniana de Sant'Andrea em Ferrara (agora na Pinacoteca Nazionale) e *Madonna in gloria e San Sebastiano tra i santi Giovanni battista e Girolamo* [Madona na glória com os santos Sebastião e São João Batista e Jerônimo] para o Duomo di Modena, entre 1518 e 1520.

Giovanni Santi
(Colbordolo, Itália, c. 1435 Urbino, Itália, 1494)

Giovanni Santi foi um excelente pintor e homem de corte em Urbino, em contato com os maiores artistas de seu tempo, de Piero della Francesca (1415-1492) a Luca Signorelli (c. 1445-1523), Andrea Mantegna e Francesco di Giorgio Martini (1439-1502).Deve, porém, a sua notoriedade na história da arte por ser pai do maior pintor do Renascimento, Rafael.

No entanto, foi uma figura interessante, artista atualizado e de gênio criativo, imerso na cultura de Urbino do final do século XV, assim como sua família, que originária de Colbordolo transferiu-se para Urbino na metade do século para viver ricamente, pois possuíam terras dentro e fora da cidade, à sombra da dinastia dos Montefeltro.

Giovanni Santi nasceu antes de 1439, em Colbordolo, local que depois, em sua, *Cronica Rimata*, denominaria de "el paternal nido". Não sabemos muito de seus anos de juventude, nem onde se formou, mas é provável que o jovem tenha tido uma instrução artística com o pai, astuto homem de negócios, mercador, mas também dourador, em contato com muitos, aliás, quase todos os artistas que gravitavam em torno da corte dos Montefeltro, entre os quais os familiares de Donato Bramante (1444-1514) e os pais de Gerolamo Genga (1476-1551).

Em 1469, a Confraternita del Corpus Domini, de Urbino, chamou Piero della Francesca para pintar um quadro que retratava a comunhão dos apóstolos e encarregou Giovanni Santi de orientar o pintor, tarefa que terminou em 1471, quando Piero renunciou ao trabalho, ao final executado pelo pintor flamenco Joos van Wassenhove (1410-1480). O fato de estar ao lado do pintor toscano nas primeiras fases da elaboração da pintura deve ter sido um grande estímulo para Giovanni Santi, que demonstra em suas melhores obras ter um bom domínio da perspectiva e dos efeitos espaciais, como se pode verificar em sua obra-prima, o afresco para a Capela Tiranni, na igreja de San Domenico, em Cagli. A partir daí, no início dos anos 1470, começou a fase mais interessante para Giovanni Santi. Existem registros de que desempenhava várias atividades, em Palazzo - pintor, decorador, mas também humanista, literato e homem de teatro, diretor e cenógrafo. Todas essas atividades descrevem um homem muito ativo que conseguiu com seu poliédrico engenho conquistar a confiança e a estima de Guidobaldo (1472-1508), filho de Federico da Montefeltro (1422-1482), e das mulheres da família, em particular de Giovanna da Montefeltro (1463-1514) e Elisabetta Gonzaga (1471-1526), que depois seria retratada por seu filho. Entre 1474 e 1480, o pintor provavelmente estava fora de Urbino, numa viagem que deve tê-lo levado a diversas regiões como Toscana, Emília e Vêneto, mas também talvez a Roma e à Umbria, onde pôde entrar em contato com Perugino e Pinturicchio, cujos reflexos vemos em suas melhores obras. Em 1480, casou-se com Magia (?), que, em 1483, deu-lhe o filho Rafael.

Em 1487, foi prior da cidade de Urbino e nos anos seguintes trabalhou para a Confraternita del Corpus Domini, à qual era afiliado. Em 1491, ficou viúvo de Magia, mas casou-se novamente, no ano seguinte, com Bernardina di Piero (?), cujo pai era expoente da política local. Em 1494, foi chamado a Mântua, à corte dos Gonzaga, como retratista, mas tudo indica que não obteve muito

bons resultados. No mesmo ano foi atingido por uma morte imprevista.

Girolamo Francesco Maria Mazzola, dito **Il Parmigianino**
(Parma, Itália, 1503 Casalmaggiore, Itália, 1540)

Girolamo Francesco Mazzola nasceu em Parma, em 11 de janeiro de 1503, o oitavo dos nove filhos de Filippo Mazzola (?), também pintor, e de Donatella Abbati (?). Segundo Giorgio Vasari (1511-1574), o pai Filippo morreu pouco depois do nascimento de Francesco, por causa de uma epidemia de peste, em 1505. É possível, portanto, que o pintor tenha feito sua primeira formação no atelier dos tios, irmãos do pai, ainda que "eles fossem velhos e pintores de não muita fama", como analisou Vasari.

A história de Parmigianino desenvolveu-se quase que perfeitamente paralela à de Correggio (1489-1534), participante e protagonista com ele da temporada artística do Renascimento em Parma. A região era, em certo sentido, um ponto de conexão entre a linguagem de Mantegna, proveniente de Mântua, que combinava com o classicismo de Perugino, de Il Francia e a interpretação própria de Francesco Marmitta (1460-1505). Nesse clima, os jovens pintores podiam estudar em obras de qualidade, mesmo que elas não se enqradassem nos estilos mais recentes.

Em 1521, ainda ligado aos tios, mas já com um atelier independente, Francesco foi a Viadana, onde pintou a primeira de suas obras de que temos notícia, *Sposalizio di Santa Caterina a Bardi* (Casamento de Santa Catarina em Bardi), impregnada de traços de estilo ainda clássicos, mas também com um olhar para a pintura de Ferrara.

Com Correggio, em 1522, trabalhou na pintura dos afrescos da Igreja de São João Evangelista e, depois, sozinho, realizou afrescos em várias capelas desta igreja.

Em 1524, chegou a Roma, onde presenteou algumas obras ao pontífice Clemente VII (1478-1534), mas que não lhe valeram encomendas diretas. Trabalhou muito para alguns dos maiores personagens da cidade papal, como Lorenzo Cybo (1500-1549), a quem retratou numa tela agora conservada em Copenhague. Nesse período romano, que se prolongou até o saque de 1527, Parmigianino estudou de perto a pintura de Rafael e seu modo novo de conceber figuras e retratos. O pintor da região das Marcas, já morto em 1520, deixou em Roma uma escola e um próspero círculo de pintores, com o Giulio Romano (c. 1499-1546) e Perin del Vaga (1501-1547), ao qual Parmigianino foi muito ligado. Segundo Vasari, Francesco foi o herdeiro da graça de Rafael Sanzio.

Depois do Saque de Roma, Francesco voltou para a região da Emília, mas não para Parma, e sim para Bolonha, onde logo passou a trabalhar em importantes encomendas, com seu estilo hábil já estruturado e pessoal, que tinha a elegâncias de Rafael, mas era permeado por um gosto quase anticlássico, que alonga as formas até o irreal, enfatizadas por panejamentos molhados e aderentes obtidas com *impasto* grosso e pesado.

A partir de 1530, Parmigianino começou a pensar em voltar a Parma, tentando se acertar com os construtores da Madonna della Steccata, importante santuário dedicado à Virgem, que deveria celebrar a vitória sobre os franceses em 1521. No entanto, as obras prosseguiram muito lentamente, e o pintor também fazia outros trabalhos, realizando algumas de suas mais importantes obras-primas.

Em 1536,como ainda não havia terminado os afrescos e os confrades da Steccata pediram a devolução do farto pagamento que lhe haviam feito, porém o pintor não os atendeu, o que acabou o levando à prissão, motivo pelo qual nunca conclui os afrescos. Ele se refugiou então em Casalmaggiore, onde trabalhou no último período de sua vida, lá deixando para a igreja local uma tela *Madonna e santi*, em que se vê a profunda crise do pintor. Morreu talvez de malária, por volta da metade de agosto de 1540.

Girolamo Sellari, dito **Girolamo da Carpi**
(Ferrara, Itália, 1501 - 1556)

Girolamo é conhecido como "da Carpi" por causa da origem de sua família, apesar de ter nascido em Ferrara, em 1501. A informação é extraída de Vasari, em 1568, que afirma que ele morreu em 1556, aos 55 anos. Seu aprendizado foi no atelier de Garofalo, onde é documentado um pintor com o mesmo nome em 1520. Saindo ainda muito jovem do atelier do pai, Tommaso, por causa dos trabalhos de rotina que este lhe dava, Girolamo transferiu-se para Bolonha, onde, entre 1525 e 1526, executou os afrescos da sacristia de San Michele in Bosco, com Biagio Pupini (c. 1511 - c. 1551). Os estudos atribuem a essa temporada bolonhesa, em c. 1526, o retábulo originalmente em San Biagio, em Bolonha, e, depois, em Dresden (destruído), que testemunha o desenvolvimento do mestre em direção a um classicismo pessoal, segundo afirmou Longhi (1890-1970). Em 1940, o estudioso lhe restituiu sua autoria, afirmando que Girolamo era "a mente mais madura que operava em Bolonha: o verdadeiro clássico da situação". Ainda se deve a Longhi a interpretação do retábulo Muzzarelli (Washington, National Gallery), que Vasari disse estar na igreja de São Francisco, em Ferrara, como resultado de uma intensa interpretação padana da pintura de Rafael, que seria datada pelo estudioso antes de 1530.

A vida de Girolamo da Carpi, descrita por Vasari em *Vite,* [Vidas], de Garofalo, com quem ele deve ter compartilhado as frequentes viagens a Roma, além daquela de 1549-1553, testemunhada pelo próprio Vasari. A crítica lançou a hipótese de que outras temporadas romanas devam ser atribuídas ao mestre, entre 1524 e 1526 (Bolonha, 1971), e em 1531 (Fioravanti Baraldi, 1985-1987). Além disso, ele foi a Florença, entre 1534 e 1535, e a Mântua, em 1549. A partir do ano seguinte, Girolamo foi contratado regularmente pela corte de Ercole II d'Este e começou um período de intensa colaboração com o antigo mestre Garofalo.

De fundamental importância para Girolamo foi o retorno a Emilia de Parmigianino depois do saque de Roma, tendo o pintor permanecido em Bolonha até 1531. O rafaelismo emiliano de Girolamo conjuga-se com influências de Parmigianino, com as mesmas características vênetas. Desse período é a *Madonna con Santa Margherita* (Madona e Santa Margarida) (Bolonha, Pinacoteca), colocada em 1529 na igreja de Santa Margherita. Deve-se lembrar também de sua atividade de arquiteto, da qual citamos o Palazzo Naselli Crispi, em Ferrara, em 1531-1537.

Os afrescos de Belriguardo foram documentados entre 5 de maio e 7 de julho de 1537: trata-se de um empreendimento de Girolamo em colaboração com Garofalo, Battista Dossi e Camillo Filippi (1500-1574), enquanto, entre 1541 e 1544, ele executou uma série de pinturas com temas alegóricos destinadas ao Castelo de Ferrara (Dresden, Gemäldegalerie). A importância de sua atividade como retratista, à qual Vasari dá destaque, é consolidada pela crítica moderna; para mencionar apenas um caso, citamos *Ritratto di gentiluomo c on orologio* (Retrato de senhor com relógio), datado de 1529, leiloado em 1995.

Durante a longa temporada romana, Girolamo esteve a serviço do cardeal Ippolito II d'Este (1509-1572) e supervisionou as antiguidades do Belvedere para Paolo III (1468-1549). Depois dessa permanência, na qual se registra uma intensa atividade gráfica, em 1554, ele voltou para Ferrara e recebeu do duque o encargo de restaurar o castelo - a morte, no entanto, o levaria dois anos depois.

Guido di Piero, dito **Fra' Angelico**
(Vicchio di Mugello, Itália, c. 1395 – Roma, Itália, 1455)

Faltam informações exatas sobre o grande pintor de Mugello, tanto sobre sua data de nascimento, quanto dos primeiros anos de vida. Já em 1417, foi apresentado como "pintor" quando entrou na Compagnia di San Niccolò, em Carmine, Florença. Entre 1417 e 1418, está documentada sua primeira encomenda importante para um retábulo para a igreja florentina de Santo Estêvão.

Em 1423, Guido di Piero entrou para a Ordem dos Dominicanos, tornando-se "Frate Giovanni de'Frati di San Domenicho da Fiesole", nos mesmos anos em que sua pintura ainda estava impregnada da cultura tardo gótica representada em Florença por grandes artistas, como Starnina (c. 1360-1413), Lorenzo Monaco (c. 1370 - c. 1425) e Gentile da Fabriano. Ligadas à atividade dos anos que passou em Fiesole, anos em que já se distingue por suas finíssimas iluminuras, estão algumas obras-primas da juventude, como o *Trittico di San Domenico* [Tríptico de São Domênico], c. 1424-25, obra ainda *in loco*, *Annunciazione* [Anunciação], do Museu do Prado, c. 1525-1526, antes em San Domenico, em Fiesole, e *Trittico di San Pietro Martire* [Tríptico de São Pedro Mártir], de 1425-1427, agora no Museo di San Marco, em Florença, obras em que se nota um avanço em relação às tendências tardo góticas para uma primeira adesão a esquemas ditados pela pintura inovadora de Masaccio (1401-1428). Essas influências depois serão sempre mais intensas a partir da primeira metade dos anos 1430.

Na *Deposizione* [Deposição], para a Igreja de Santa Trinita, em Florença, c. 1431-1432, agora no Museo di San Marco, no célebre *Tabernacolo dei Linaiuoli* [Tabernáculo de Linaiuoli] de 1433-1435, agora no Museo di San Marco, na *Pala di Annalena* [Altar de Annalena], de 1434-1435, também em San Marco, e na *Annunciazione* [Anunciação] de Cortona, c. 1434, os componentes plásticos e de perspectiva estariam ainda mais acentuados, conjugando os ensinamentos de Masaccio com as experiências de cor trecentistas e com uma exímia composição de iluminação que iria influenciar a pintura florentina que sucedeu a Domenico Veneziano. Dos anos seguintes, podemos citar *Deposizione della Croce al Tempio* [Deposição da Cruz ao Templo], de 1436-1441, agora no Museo di San Marco, e o controverso *Polittico di Perugia* [Políptico de Perúgia], datado de 1437-1438 ou de 1447-1449, agora na Galleria Nazionale.

A partir de 1438, o artista se transferiu para o convento florentino de San Marco, que justamente naqueles anos era objeto de uma ampla reforma feita por Michelozzo (1396 - c.1472), a pedido de Cosimo, il Vecchio (1389-1464). Fra' Angelico contribuiu nessa fase de renovação dos ambientes do convento com algumas de suas mais importantes obras-primas; entre 1438 e 1446, trabalhou primeiro na célebre *Pala di San Marco* [Altar de São Marcos], agora no museu de mesmo nome, e depois nos afrescos que decoraram os vários ambientes do Convento, entre os quais se destacam as famosas celas dos frades e a belíssima *Crocifissione* [Crucificação] da sala capitular.

Em 1446, trabalhou em Roma para Eugênio IV (1383-1447) e, por volta de 1448, foi chamado por Nicolau V (1397-14555) para realizar os afrescos *Storie dei Santi Lorenzo e Stefano* [Histórias de São Lorenzo e Stefano], na capela privada do Papa, nos apartamentos vaticanos. São obras tardias do início dos anos 1450 a *Pala del Bosco ai Frati* e o *Armadio degli argenti* para a Santissima Annunziata, ambas no Museo di San Marco.

Jacopo Carucci, dito Il Pontormo
(Empoli, Itália, 1494
Florença, Itália, 1557)

Pelo que se sabe, Jacopo Carucci teria nascido em 26 de maio de 1494, numa aldeia próxima a Empoli, Pontorme, da qual depois derivou seu apelido. O pai também foi pintor, amigo de Domenico Ghirlandaio, mas não resta nenhuma obra dele.

A infância de Jacopo deve ter sido muito difícil - ficou órfão de ambos os genitores muito cedo e pouco depois também morreu sua avó, a quem havia sido confiado. Ficou sozinho muito jovem. Foi levado para Florença onde, provavelmente graças a antigos conhecidos do pai, conseguiu ingressar no atelier de Leonardo da Vinci. Pouco do que o mestre o ensinou ficou na pintura de Pontormo, mas alguns desenhos muito atormentados indicam que o breve aprendizado serviu para desenvolver seu talento.

Quando Leonardo partiu para a França, o jovem Jacopo entrou primeiro para o atelier de Piero di Cosimo e, depois, para o de Mariotto Albertinelli (1474-1515). Os dois pintores eram os últimos herdeiros da grande tradição quatrocentista Florentina, situação que em poucos anos iria mudar radicalmente. É provável que, para o jovem e talentoso Jacopo, a pintura de Piero di Cosimo – apesar de moderna e pessoal, consciente das mudanças que estavam ocorrendo – não fosse moderna, o que fez com que, já antes do final da primeira década do século Pontormo entrasse para o atelier de Andrea del Sarto (1486-1530). Desse modo, tivera a melhor formação que um jovem florentino poderia querer, primeiro com Leonardo e, depois, nas duas mais importantes escolas da cidade – a de São Marcos, dirigida por Albertinelli e Fra' Bartolomeo (ambos em contato com Piero di Cosimo), e a da Nunziata, de Andrea del Sarto. É a esses anos, por volta de 1510-1512, que remontam suas primeiras pinturas, impregnadas da cultura de Andrea del Sarto.

O momento mais marcante de mudança de atividade está ligado à presença de Michelangelo na cidade, por volta de 1515, o que é bem visível na decoração da chamada "Capela do Papa", em Santa Maria Novella, capela em que, significativamente, estava exposto o esboço de Buonarroti para a Batalha de Cascina.

Desse momento em diante, a pintura de Jacopo afastou-se nitidamente da tradição que até então imperava em Florença e se posicionou numa linha fortemente expressiva e quase anticlássica, confinada entre o exemplo sempre presente de Michelangelo e Rafael, e a relação de amizade e concorrência com outros dois protagonistas da temporada maneirista em Florença:Andrea del Sarto e Rosso Fiorentino (1494-1540), este último mais velho do que ele algumas semanas e companheiro de estudos.

Jacopo também teve grande sucesso junto ao papa Giovanni de' Medici, no trono pontifício como Leone X (1475-1521), que lhe encomendou retratos de família e a decoração da vila da família em Poggio a Caiano, um ciclo de afrescos em que o pintor experimentou um naturalismo extremo, que depois iria abandonar e seria a base de grande parte da pintura Florentina dos séculos XVI e XVII.

Os anos 1520 foram um período de profunda crise em Florença, atingida pela peste, e em toda a Itália, após o Saque de Roma, em 1527. Pontormo, que tinha um espírito muito sensível, viveu intensamente esse momento, e suas obras refletem esse sofrimento, confinadas pela tentação anticlássica e a tradição de Michelangelo.

Naqueles anos surgiram obras-primas absolutas, como a *Deposizione* [Deposição], para a Capela Capponi em Santa Felicità, uma das pinturas mais belas de todo o século XVI. Morreu em 1546, enquanto pintava os afrescos da cúpula da Igreja de São Lourenço, Pantheon dei Medici, a mesma igreja em que foram celebradas as exéquias de Michelangelo, em 1564, justamente sob os afrescos de Pontormo.

Jacopo dal Ponte, dito Il Bassano
(Bassano del Grappa, Itália,
c. 1510/1515 - 1592)

A data exata do nascimento de Jacopo dal Ponte, que oscila entre 1510 e 1515, não é conhecida. Jacopo era filho do pintor Francesco, bom pintor da escola de Bartolomeo Montagna (c. 1450-1523), autor de dois retábulos com *Madonna col Bambino e santi* [Madona com Menino e Santos], provenientes do Duomo di Bassano del Grappa e da igreja de San Giovanni, agora no Museo Civico local. Jacopo iniciou sua carreira no atelier paterno, mas logo foi para Veneza, onde presumivelmente tornou-se colaborador de Bonifacio de' Pitati, dito Bonifacio Veronese (1487-1553). Sua presença na capital da Sereníssima República é atestada em 1535, quando apresentou ao Senado uma invenção hidráulica. As viagens de Jacopo a Veneza foram frequentes, apesar de a maior parte de sua atividade ter se desenvolvido na região de sua cidade natal, onde é documentado com uma certa continuidade a partir de 1540.

Uma fonte imprescindível para se conhecer sua atividade foi o *Libro secondo di dare e avere della famiglia dal Ponte* [Segundo livro acerca de dar e receber da Família Dal Ponte], publicado em 1982-1983, no qual estão registrados os trabalhos do atelier de 1512 a 1550. Outra fonte imprescindível para reconstruir seu percurso são as *Notizie intorno alla Vita, e alle Opere de' Pittori, Scultori, e Intagliatori della Città di Bassano* [Notícias sobre a vida e obra de pintores, escultores e entalhadores da cidade de Bassano], de Giovanni Battista Verci (?), de 1775.

O historiador subdividiu a atividade do pintor em quatro fases. A primeira corresponde ao período em que trabalhou com Bonifacio Veronese, na qual estão obras como *Fuga in Egitto* [Fuga para o Egito], de 1534, as telas para o Palazzo Pubblico de Bassano (Bassano, Museo Civico) e os afrescos na Igreja de Santa Lucia, em Santa Croce Bigolina, de 1536. Na segunda fase colocam-se alguns trabalhos nos quais se reflete a influência de Pordenone e Rafael, como se pode ver perfeitamente no retábulo de Borso del Grappa de 1538, no afresco destacado da Casa Dal Corno, agora no Museo Civico de Bassano, Museo Civico, de 1539, e no *Sansone* de Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, de 1539-1540.

A terceira fase é caracterizada por um estreito confronto de Jacopo com o grafismo de Parmigianino, em particular na tradução veneziana dada por Andrea Schiavone (c. 1510/1515-1563) e por uma renovada atenção à luminosidade. Nesses vinte anos, as únicas obras datadas são o *San Giovanni Battista nel deserto* [São João Batista no deserto], de 1558 (Bassano, Museo Civico) e a *Crocifissione di San Teonisto* [Crucificação de São Teonisto], 1562-1563, em Treviso, agora no Museo Civico local, mas a crítica concorda em colocar nesse período obras-primas como o *Ricco Epulone*, do Museu de Cleveland, e a *Epifania*, do Kunsthistorisches Museum de Viena.

A quarta fase começa no final da sexta década do século e é caracterizada pela predileção por temáticas

bíblicas e pastorais. Trata-se de obras caracterizadas por atmosferas noturnas e por imprevistos arroubos de luminosidade, lembranças das contemporâneas pesquisas de Ticiano e Tintoretto, muito requisitados pelos comitentes. Na produção desse período, Jacopo Bassano contou com o auxílio de seu filho Francesco, como no *Presepe di San Giuseppe* [Berço de São José], do Museo Civico de Bassano (1568).

Susanna e i vecchioni [Susana e os anciãos] do Musée des Beaux-Arts di Nîmes, datada de 1585, permitiu que Alessandro Ballarin (?), em 1966, delineasse a atividade tardia de Jacopo, na qual os contrastes de chiaroscuro e a "escassez de luz" surgem de modo ainda mais dramático, como no *Martirio di San Lorenzo* [Martírio de São Lourenço], na igreja paroquial de Poggiana di Riese (Treviso), c. 1590, e na contemporânea *Adorazione dei pastori* [Adoração dos pastores], para a igreja de San Giorgio Maggiore. Jacopo ditou seu testamento em 10 de fevereiro de 1592 e morreu três dias depois.

Jacopo Robusti, dito **Tintoretto**
(Veneza, Itália, c.1519 - Veneza, Itália, 1594)

A data de nascimento de Jacopo pode ser presumida pela certidão de óbito de 31 de maio de 1594, quando o pintor foi declarado com setenta e cinco anos de idade. O apelido Tintoretto, herdado pelo filho Domenico (1560-1635), também pintor, deve-se ao trabalho de tintureiro desenvolvido por seu pai Battista.

São do início da produção de Jacopo (c. 1537 – 1540) algumas *Sacre Conversazioni* [Conversações sagradas], como aquela que está em coleção particular londrina, assinada "Jachobus" e datada de 1540, que mostram claramente as influências de Bonifacio Veronese (1487-1553) e Pordenone, além de explícitos empréstimos de Michelangelo. Imediatamente após essas obras, pode-se datar os catorze quadros octogonais para os condes Pisani, de San Paterniano, conservados na Galleria Estense de Módena, nos quais se vê muito claramente a influência dos trabalhos de Giulio Romano de seu atelier para o Palazzo Te, em Mântua, provavelmente conhecidos graças a uma temporada nesta cidade do pintor veneziano. Os experimentos feitos nessa encomenda deixam lugar para um retorno às experiências narrativas juvenis, aprofundadas graças ao conhecimento de Parmigianino através do grafismo de Andrea Schiavone, como se pode verificar nos painéis com cenas bíblicas do Kunsthistorisches Museum de Viena e na *Conversione di San Paolo* [Conversão de São Paulo] da National Gallery de Londres. Uma guinada na história artística de Jacopo foi seguramente representada pelo *Miracolo dello Schiavo* [Milagre do escravo], para a Sala dell'Albergo da Scuola di San Marco, na Basílica dei Santi Giovanni e Paolo, datável de 1547-1548 (Veneza, Gallerie dell'Accademia), onde o conhecimento da cultura figurativa centro-italiana é tão evidente, que alguns críticos lançaram a hipótese de uma viagem de Tintoretto a Roma, que o teria colocado em contato direto com Daniele da Volterra (1509-1566), Jacopino del Conte (1510-1598) e Francesco Salviati (?). É deste período a obra *Storie della Genesi* [Histórias do Gênesis], da Gallerie dell'Accademia de Veneza para a Sala dell'Albergo da Scuola della Santissima Trinità, em Veneza, de c. 1550, onde o forte senso naturalista tempera as experimentações maneiristas mais dramáticas.

Um novo capítulo da história de Tintoretto foi o conhecimento da arte de Paolo Veronese, que o levou a propor uma renovada atenção para com as combinações cromáticas e a utilização de uma luz brilhante e límpida, como se pode ver nas telas com *Susanna e i vecchioni* [Susana e os anciãos] e *Giuseppe e la moglie di Putifarre* [José e a mulher de Potifar], do Museo del Prado de Madri. Na sétima década do século, Jacopo estava empenhado em encomendas públicas de primeiro plano: os quadros com a *Adorazione del vitello d'oro* [Adoração do bezerro de ouro] e o *Giudizio Universale* [Juízo Final], para a igreja da Madonna dell'Orto, c. 1562-1563; os da Scuola Grande di San Marco, de c. 1562-1566, com *Ritrovamento del corpo di san Marco* [A busca do corpo de São Marcos] (Milão, Pinacoteca di Brera), *Trafugamento del corpo di San Marco* [O roubo do corpo de São Marcos] e *San Marco che salva il Saraceno durante un naufragio* [São Marcos que salva o Saraceno durante um naufrágio] (Veneza, Gallerie dell'Accademia), e a decoração da Sala dell'Albergo, na Scuola Grande di San Rocco, c. 1564-1567.

Outras duas importantes encomendas públicas foram produzidas no final da década

seguinte: as quatro telas para o Atrio Quadrato del Palazzo Ducale, de Veneza, com *La Pace, la Concordia e Minerva che scaccia Marte, Le tre Grazie e Mercurio, o Sposalizio di Bacco e Arianna* [Paz, Harmonia e Minerva banindo Marte, as Três Graças e Mercúrio, Casamento de Baco e Ariadna] e a *Fucina di Vulcano* [Fornalha de Vulcano]; e as oito pinturas celebrativas dos *Fatti e imprese gloriose dei Gonzaga* [Feitos e glórias dos Gonzaga], para a Sala dei Marchesi e dei Duchi, do Palazzo Ducale de Mântua, encomendadas pelo duque Guglielmo Gonzaga (Munique, Alte Pinakothek). No final de sua vida, passava quase toda em Veneza, Jacopo Tintoretto produziu o quadro do *Paradiso,* para o Palazzo Ducale de Venezia, e as telas dos *Ebrei nel deserto rifiutano la Manna* [Judeus rejeitam Maná no deserto] e da *Ultima Cena* [A Última Ceia], Veneza, San Giorgio Maggiore, todas obras terminadas com a ajuda do filho Domenico.

Leonardo da Vinci
(Vinci, Itália, 1452 - Amboise, França, 1519)

Conhecemos a data exata de nascimento de Leonardo (15 de abril de 1452) graças a uma anotação de seu avô paterno, Antonio, tabelião, como também foi seu pai. O local não é certo, mas tudo indica que Leonardo tenha nascido na casa situada na chácara da família em Anchiano, próximo a Vinci (Florença). Giorgio Vasari conta que o pai, "pegando um dia alguns de seus desenhos, levou-o para Andrea del Verrochio", o qual convidou a trabalhar consigo. O atelier de Andrea del Verrocchio era sem dúvida o mais importante de Florença, e ali trabalhavam artistas da qualidade de Domenico Ghirlandaio e Lorenzo di Credi (c. 1459-1537). Uma referência útil para entender o início de sua temporada florentina é o ano de 1469, quando seu núcleo familiar foi registrado no cadastro da capital toscana. Em 1476, Leonardo ainda estava com Andrea del Verrocchio quando, junto com ele e com outros companheiros foi acusado de sodomia.

Ainda hoje é difícil estabelecer com segurança os termos dessa colaboração, principalmente no campo da escultura, mas os estudiosos concordam em atribuir a ambos *Battesimo di Cristo* [Batismo de Cristo] para o Convento di San Salvi e *Annunciazione* [Anunciação] para o Oratorio di San Bartolomeo, em Monte Oliveto, em Florença, ambos conservados na Galleria degli Uffizi. Em1472, Leonardo se inscreveu na Compagnia dei Pittori, mas sua primeira obra datada é um desenho com um estudo de paisagem de 1473, conservado no Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, em Florença. A essa fase da atividade de Leonardo pode-se atribuir *Ritratto di Ginevra de' Benci* [Retrato de Ginevra de' Benci], *Madonna del garofano* [Madona dos Cravos] na Alte Pinakothek de Munique, *Madonna Benois* do Hermitage Museum de São Petersburgo e *Adorazione dei magi* [Adoração dos Magos] das Gallerie degli Uffizi, encomendada pelos monges de San Donato, em Scopeto (agora San Jacopo Soprarno).

A segunda etapa da vida de Leonardo começou em Milão em 1482 quando Ludovico il Moro (1452-1508), chamou-o a seu serviço. Leonardo, como todos os pintores de corte renascimentais, fez vários serviços para seu senhor, como, por exemplo, a execução de um monumento equestre dedicado a Francesco Sforza (1401-1466) ou a pintura da "Sala delle Asse", no Castello Sforzesco de Milão. Entre as muitas obras pintadas nesse período, basta lembrar as duas versões da *Vergine delle rocce* [Virgem das Pedras] (Paris, Musée du Louvre e Londres, National Gallery) e *Ultima cena* [Última ceia] para o refeitório dominicano do Convento di Santa Maria delle Grazie. Mas executou também retratos como *Dama con l'ermellino* [Dama com arminho] do museu Czartoryski de Cracóvia, o *Musico* da Pinacoteca Ambrosiana de Milão e *Belle Ferroniére* do Musée du Louvre de Paris. Sua influência sobre pintores locais foi enorme, basta recordar que entre seus alunos estavam Giovanni Antonio Boltraffio (c. 1466-1516) e Marco d'Oggiono.

A partir de 1499, até o retorno a Milão em 1508, começou para Leonardo um período de grandes viagens: foi a Mântua, Veneza, Florença, Roma, e entrou em contato com muitos comitentes, entre os quais o *condottiere* Cesare Borgia (1475-1507), dito Valentino, para terminar muitos trabalhos. Em 1504, foi encarregado pela República florentina de executar para o Palazzo Vecchio *Battaglia di Anghiari* [Batalha de Anghiari], em competição com Michelangelo, ao qual tinha sido confiada a *Battaglia di Cascina* [Batalha de Cascina].

Em 1508, Leonardo estava novamente em Milão, chamado

pelo governante francês Charles D'Amboise (1473-1511), seu grande protetor que morreu em 1511. Devido à incerteza da situação política, por causa da expulsão dos franceses de Milão em 1513, Leonardo decidiu se transferir para Roma, junto a Giuliano de' Medici (1453-1478), irmão do papa Leone X (1475-1521), juntamente com seus alunos lombardos prediletos Melzi (c. 1491-1570) e Salaì (1480-1524). Em 1517, foi chamado à França para a corte de Francesco I (1494-1547). Morou por dois anos no castelo de Clos-Lucé, em Amboise, e ali morreu em 1519.

Lorenzo Lotto
(Veneza, Itália, c. 1480
Loreto, Itália, c. 1556)

Lorenzo Lotto nasceu e passou a juventude em Veneza, mas não temos qualquer informação sobre sua formação artística, que provavelmente se deu com Giovanni Bellini ou Alvise Vivarini, como demonstram suas primeiras obras.

Entre 1503 e 1506, estava em Treviso, onde trabalhou sob a tutela do bispo Bernardo de'Rossi. São dessa fase as primeiras obras primas conhecidas do artista, das quais podemos lembrar *Madonna col Bambino e San Pietro martire* [Madona com Menino com São Pedro Mártir], de 1503, hoje em Museo di Capodimonte, *Pala di Santa Cristina* [Altar de Santa Cristina], de 1504-1506, *Ritratto di Bernardo de'Rossi* [Retrato de Bernardo de'Rossi], de 1505, Museo di Capodimonte, do qual também existe a antiga tampa protetora, na National Gallery de Washington, *Assunta* de Asolo, de 1506, e *San Girolamo* [São Jerônimo] do Louvre, de 1506.

Em junho de 1506, foi chamado pelos dominicanos de Recanati e assinou um contrato para *Polittico di San Domenico* [Políptico de São Domênico], hoje no Museo Civico local, iniciado em outubro do mesmo ano e concluído em 1508. A grande fama dessa obra em Recanati chegou a Roma para onde o artista se transferiu entre 1508 e 1509. Do breve parêntesis romano restam informações sobre sua presença entre os artistas que decoraram os aposentos de Giulio II (1443-1513) no Vaticano, mas sua única obra desse período é *San Girolamo* do Castel Sant'Angelo. Deixando apressadamente Roma, voltou para a região das Marcas onde executou *Trasfigurazione* [Transfiguração] de Recanati (c. 1511-1512) e *Deposizione di Jesi* [Deposição de Jesi], de 1512, trabalhos fortemente influenciados por Rafael.

Com a execução da célebre *Pala Martinengo* [Altar de Martinengo], de 1513-1516, outra encomenda dominicana, hoje em San Bartolomeo, em Bérgamo, começou o prolífico período de Bérgamo que se estendeu até 1525. São desses anos importantes obras primas como *Doppio ritratto Della Torre* [Retrato duplo de Della Torre], de 1515, National Gallery de Londres, *Susanna e i vecchioni* [Susana e os anciãos], da Gallerie degli Uffizi de 1517, *Ritratto di Lucina Brembati* [Retrato de Lucina Brembati] da Accademia Carrara, de c. 1518, a *Pala di Santo Spirito* [Altar do Espírito Santo], de 1521, ainda no local, *Pala di San Bernardino* [Altar de São Bernardino] de 1521, ainda no local, *Nozze mistiche di Santa Caterina* [Casamento místico de Santa Catarina] de 1523, Accademia Carrara, os desenhos para a marchetaria em madeira do coro da igreja de Santa Maria Maggiore, de 1524-1532, e os afrescos do Oratorio Suardi, em Trescore Balneario, de 1524.

A partir de 1526 voltou estavelmente para Veneza e começou a se dividir entre encomendas venezianas (nunca conseguirá se afirmar plenamente em sua cidade natal) e para a região de Marche. Para Veneza pintou *San Nicola e Santi* [São Nicolas e Santos], da igreja dei Carmini, de 1527-1529, e várias obras para particulares, como *Ritratto Odoni* [Retrato Odoni], de 1527, Windsor Castle. Para a região de Marche executou trabalhos como *Pala di Santa Lucia* [Altar de Santa Lucia] (encomendada em 1523 e terminada em 1532, Pinacoteca Civica di Jesi) e a *Crocifissione* [Crucificação] de Monte San Giusto, de 1533-1534. De 1533 a 1539, permaneceu na região das Marcas, onde trabalhou em importantes obras como *Annunciazione* [Anunciação], de Recanati, c. 1534, e *Madonna del Rosario* [Madona do Rosário], de Cingoli, de 1539.

De volta à Veneza, entre 1540 e 1542 executou *Elemosina di Sant'Antonino* [Esmolas de Santo Antonio] para os dominicanos de San Zanipolo, mas, depois de tentar a sorte em sua cidade natal e em Treviso, em 1549, cansado, desiludido e empobrecido voltou para a região de Marche, onde até 1550 terminou *Assunzione* [Suposição] da igreja de San Francesco alle Scale, em Ancona. Em Loreto, sua ultima residência, tornou-se oblato na Santa Casa em 1554 e pintou até 1556 (ano provável de sua morte) *Presentazione al tempio di Gesù* [Apresentação de Jesus no Templo].

Ludovico Mazzolino
(Ferrara, Itália, c. 1480 -
c. 1528/1530)

Faltam dados exatos sobre o ano de nascimento de Mazzolino, que convencionalmente é datado como 1480, uma vez que os afrescos, hoje destruídos, em Santa Maria degli Angeli, documentados como dele, em 1504, devem ser considerados como a obra de um artista adulto. Além disso, Baruffaldi (?), afirma que ele morreu aos 49 anos de idade, e seu desaparecimento deve estar entre 1528, data de seu testamento, e 1530 quando certamente já está morto.

Formou-se em Ferrara, entre o final do século XV e o início do século XVI, sob orientação de Ercole de' Roberti (c. 1450-1496). É provável que, após a morte de Ercole , Mazzolino tenha passado um período no atelier bolonhês de Lorenzo Costa (1460-1535), conforme analisa Vasari.

Mazzolino apresenta uma personalidade artística que contrasta parcialmente daquela dos pintores contemporâneos de Ferrara, dedicados a elaborar precoces modelos clássicos. A pintura de Mazzolino, em paralelo à pintura de Amico Aspertini (c. 1474/1475-c. 1552), logo aproximou-se da pintura alemã, como evidencia sua primeira obra datada, o tríptico *Madonna e i Santi Antonio e Maddalena* [Madona, Santo Antonio e Madalena] (Berlim, Staatliche Museen, Gemäldegalerie). Na parte central há um baixo-relevo com uma cena de batalha, um detalhe de caráter antigo que se tornará um elemento constante em suas pinturas.

O conjunto das obras identificadas como juvenis também mostra a influência que recebeu de Boccaccio Boccaccino (c. 1466 - c. 1524), que esteve, em Ferrara, nos últimos anos do século XV.

A atividade de Mazzolino para a corte dos Este é bem conhecida: os primeiros documentos que lhe dizem respeito são relativos à decoração da Igreja de Santa Maria degli Angeli, uma encomenda de Ercole I (1431-1505) pela qual recebeu pagamentos até 1508. Por meio de documentos, deduz-se que a decoração devia ser extensa e compreender oito capelas, as naves laterais e os pilares da nave central. Além disso, de 1505 a 1507, Ludovico recebeu pagamentos por algumas decorações no Guardaroba Estense e nos aposentos da duquesa Lucrezia Borgia (1480-1519), hoje perdidas.

Entre suas obras datadas, podemos citar *Pietà,* conservada nas Gallerie Doria Pamphili de Roma, executada em 1512 para Lucrezia Borgia; de 1516 é *Sacra Famiglia con ciliegie* [Sagrada Família com cerejas], hoje em Mônaco (Alte Pinakotek); datada de 19 de junho de 1521 é *Passaggio del mar Rosso* [Travessia do Mar Vermelho], conservada na National Gallery de Dublin, trata-se de uma pintura com um arranjo particularmente emocionado, caracterizada pelo uso de cores luminosas, cujo resultado elegante aproxima-a das obras de pintores nórdicos.

Nos anos seguintes, Mazzolino, embora mantivesse seu estilo pessoal, incorpora cada vez mais as sugestões vindas dos pintores de Ferrara, seus contemporâneos, como Ortolano, Garofalo e Dosso Dossi. A obra *Sacra famiglia con l'agnello* [Sagrada Família com cordeiro] (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) é datada de 1525.

O sucesso alcançado por Mazzolino fora de Ferrara pode ser comprovado pela encomenda do bolonhês Francesco Caprara (?) de um retábulo para a capela de São Francisco, em Bolonha, muito admirado pelos contemporâneos como relata Vasari, em 1568. O painel principal, com *Disputa di Gesù nel tempio* [Disputa de Jesus no Templo], está hoje conservada em Berlim (1524, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), a cornija e uma parte da predela estão em Bolonha (Pinacoteca Nazionale).

Marco d'Oggiono
(Oggiono, Itália, c. 1470
Milão, Itália, c. 1549)

Marco d'Oggiono é de um vilarejo da região de Brianza, de onde vem sua família, e nasceu por volta de 1465-1467, como se pode verificar num documento de cerca de vinte anos depois, quando já era titular de um atelier em Milão. Em 1487, de fato, contratou um ajudante para lhe ensinar a arte da miniatura.

Em 1490, uma nota escrita por Leonardo da Vinci, em Milão, desde 1483, atestava a presença do pintor em seu atelier, quando o jovem Salaì (1480-1524), outro pintor que trabalhava no atelier de Leonardo, roubou uma pena de prata. Essa informação, além de dar uma nota de cor à história, tem algum interesse, porque

demonstra que Marco trabalhava com Leonardo nos desenhos à pena de prata, uma prática instituída pelo pintor toscano.

O pintor, um dos melhores alunos de Leonardo, tornou-se um de seus seguidores mais assíduos, absorvendo totalmente o estilo de Da Vinci e muitas vezes copiando criações do mestre. Sua trajetória viveu do reflexo de Leonardo, assim como a de Giovanni Antonio Boltraffio (c. 1466-1516), com o qual, em 1491, recebeu a primeira de uma série de importantes encomendas em Milão. Os dois pintores pintaram um grande retábulo para os Grifi, de Milão, em San Giovanni sul Muro, um trabalho que se arrastou por anos, tanto que, em 1494, foram intimados a terminá-lo em dois meses. Dessa obra resta apenas *Resurrezione di Cristo* [Ressureição de Cristo], agora na Gemäldegalerie de Berlim.

Em 1498, o pintor nomeou um procurador em Veneza, uma informação bastante interessante, porque testemunha uma viagem de Marco à cidade e porque é uma demonstração das intensas trocas culturais que deviam existir entre Milão e Veneza nos anos que antecederam a chegada do próprio Leonardo à cidade dos doges. Em 1501, porém, após a volta do mestre a Florença e da queda de Ludovico, Il Moro (1452-1508), Marco d'Oggiono estava na Ligúria, especialmente em Savona, onde o então cardeal Giuliano della Rovere (1443-1513), futuro Papa Giulio II, encomendou-lhe afrescos, hoje perdidos, para a abóbada da cupula da Catedral. Voltou para Milão somente em 1506, quando recebeu a encomenda, do protonotário apostólico Gabriel Goffier (?), de uma pintura de altar com *Scene della Passione e della Resurrezione di Cristo* [Cenas da Paixão e Ressurreição de Cristo] e uma cópia em grandes dimensões do *Cenacolo* de Leonardo, agora identificada na *Ultima Cena* [A Última Ceia] conservada no Musée de la Reinassance de Ecouen. A prática de copiar as obras de Leonardo devia ser muito difundida naquele período em várias classes sociais da sociedade lombarda. A fama da genialidade do artista já era muito grande, e ter uma sua obra era considerado sinal de prestígio. Por isso, frequentemente se pedia a seus alunos e mais estreitos colaboradores para pintar versões iguais às das criações do pintor ora com ligeiras variações, ora praticamente idênticas. Uma prática desempenhada não só por Marco d'Oggiono, mas também pelos outros pintores seguidores de Leonardo, como, por exemplo, Giampietrino (1495-1521) e Boltraffio.

Em 1516, executou Pala *Tre arcangeli* [Retábulo dos três arcanjos], hoje na Pinacoteca di Brera, onde o pintor se descobriu também fascinado pelo classicismo centro-italiano, com influência de Rafael, como demonstra a disposição avolumada do panejamento. O pintor morreu em Milão, em 1524, durante uma epidemia de peste.

Melozzo degli Ambrosi, dito **Melozzo da Forlì**
(Forlì, Itália, c. 1438 - 1494)

Melozzo degli Ambrosi nasceu, em Forlì, em 1438. Apesar de sua atividade na juventude e sua formação não estarem ainda definitivamente esclarecidas, é notória a posição de destaque que alcançou na Roma de Sisto IV (1414-1486), onde chegou provavelmente um ano antes da eleição do papa (1470) para fazer cópias dos mais famosos ícones da Virgem conservados nas maiores igrejas romanas, a pedido de Alessandro Sforza (1409-1473), senhor de Pesaro e comandante das tropas pontifícias.

A eleição de Sisto IV aconteceu quando o pintor de Forlì já estava presente, em Roma, e, como copista de Virgens bizantinas, Melozzo executou a grande empresa da decoração da cupula da Basílica dei Santi Apostoli (destruída no século XVIII, mas com fragmentos conservados na Pinacoteca Vaticana e no Palazzo del Quirinale). A obra, que foi terminada para o cardeal Pietro Riario (1445-1474) antes de sua morte, determinou um extraordinário sucesso para o pintor, fazendo-o imediatamente protagonista absoluto da época de Sisto IV. Ao lado da recuperação dos grandes temas iconográficos medievais das maiores basílicas romanas, Melozzo utilizava uma revolucionária capacidade de construção espacial e de perspectiva que lhe consentiam atender a vontade representativa da cúria romana, constituída pela necessidade de uma reafirmação dos grandes conteúdos teológicos e devocionais de tradição medieval e pela exigência de uma moderna narração realista. Isto acontecia de acordo com as características do nascente Renascimento romano, ao qual o pintor forneceu seus excepcionais dotes de perspectiva e realismo, que tiveram a sua mais completa realização no célebre afresco da Biblioteca Vaticana, três anos depois (1477). Encomendado por Sisto IV, que foi representado ao lado de todos os maiores protagonistas históricos da época, entre eles Girolamo Riario (1443-1488), a obra representou o manifesto do Renascimento em Roma, ditando regras de representação e propondo soluções de conteúdo que foram retomadas por Rafael vinte anos depois para a decoração das *Stanze Vaticane*. Apesar do sucesso e da primazia alcançados em Roma, confirmados no ano seguinte (1478) com a inscrição de seu nome no Estatuto dos Pintores Romanos, com a designação de *Pictor papalis* [Pintor do Papa], Melozzo, concomitantemente com o início das obras da Capela Sistina, deixou a cidade. Seus serviços foram transferidos para outro grande empreendimento pontifício que era a Basílica della Santa Casa, em Loreto, onde executou a decoração da sacristia de San Marco, confirmando sua vocação e seus extraordinários dotes para a perspectiva e as novidades de ambientação das figuras no espaço, segundo critérios de uma nova e original teatralidade. Cinco anos antes da sua obra final de 1494, na cidade natal, realizou a decoração da Cappella Feo, na Igreja de San Girolamo (destruída por um bombardeio aéreo em 1944), feita com seu melhor aluno, Marco Palmezzano (?). Melozzo segue para Roma, depois de uma ausência prolongada. Retornando a Forlì, Melozzo morre em 8 de novembro de 1494.

Michelangelo Buonarroti
(Caprese, Itália, 1475 - Roma, Itália, 1564)

Depois de vencer a resistência do pai, Ludovico, que o havia encaminhado para os estudos humanistas, em 1488 o jovem Buonarroti começou sua aprendizagem com Domenico Ghirlandaio. Interrompida antes do tempo a relação com o mestre, começou a frequentar o jardim dos Medici em San Marco, onde, sob a tutela de Bertoldo di Giovanni (c. 1435/1440-1491), experimentou trabalhar com escultura (entre 1490 e 1492, executou *Madonna della Scala* e a *Battaglia dei Centauri* [Madona das escadas e Batalha dos Centauros], ambas na Casa Buonarroti, em Florença). Lá, entrou em contato com a estatuária clássica e com a cultura emergente, duas componentes essenciais para o desenvolvimento da sua personalidade.

Quando os Medici foram expulsos de Florença, em 1494, refugiou-se em Bolonha, onde trabalhou na *Arca di San Domenico* [Arca de São Domênico], transferindo-se depois para Roma, em 1496. Na Cidade Eterna, executou suas primeiras obras primas, o *Bacco*, de 1496-1497, hoje no Museo Bargello, e a célebre *Pietà*, de 1498-1499, hoje na Catedral de San Pietro. Fortalecido pelo sucesso romano, voltou para Florença, começou a receber uma série de importantíssimas encomendas a partir de 1501. São dessa fase os trabalhos para o *Altare Piccolomini* [Altar Piccolomini], em Siena, de 1501-1504, *Madonna col Bambino* [Madona com Menino] de O.L. Vrouwekerk, Bruges, 1501-1504, o célebre *David*, de 1501-1504, obra com fortes caraterísticas políticas, elevada a emblema da República Florentina, e as duas obras de mármore *Pitti* e *Taddei*, de 1502-1504, respectivamente no Museo Bargello e na Royal Academy de Londres. Depois que terminou o *David*, o gonfaloneiro Soderini encarregou-o de pintar o afresco *Battaglia di Cascina* [Batalha de Cascina] para o Salone del Maggior Consiglio, no Palazzo Vecchio (enquanto Leonardo, numa espécie de competição, trabalha na *Battaglia di Anghiari* [Batalha de Anghiari]). Entre 1504 e 1506, com muitas interrupções, Michelangelo conseguiu completar apenas o cartão da *Battaglia* (do qual restam poucas cópias parciais). Também ficaram incompletos os *Dodici Apostoli* [Doze apóstolos], encomendados em 1503 pela Opera del Duomo, dos quais esboçou em mármore apenas *San Matteo* [São Mateus], hoje na Accademia, em Florenca.

O abandono das importantes encomendas florentinas se deu pelo prestigiosíssimo comitê do papa Giulio II (1443-1513) a Roma, para trabalhar em seu mausoléu a ser erguido na Basílica de San Pietro que estava sendo construída. O encargo pontifício de 1505, recebido com grande entusiasmo por Michelangelo (que logo começou a trabalhar nas cavas de mármore de Carrara), foi o início do que definiu como a "tragédia da sepultura". A tumba esteve entre as preocupações do artista por quarenta anos e foi terminada na igreja de San Pietro in Vincoli, somente em 1545. Ao todo, seis projetos diferentes foram apresentados (sempre progressivamente menos grandiosos), com grande número de esculturas executadas (ou esboçadas), mas nunca utilizadas (entre as quais podemos citar os dois *Prigioni* [Prisões] do Louvre, 1513-1516, os quatro

Prigioni da Accademia,1523-1534, e o *Genio della Vittoria* [Gênio da Vitória] do Palazzo Vecchio, 1532-1534), até chegar ao arranjo definitivo de 1545 no qual Buonarroti, valendo-se muito dos seus colaboradores, criou um monumento que foi adornado apenas por três esculturas feitas por ele (o belíssimo *Mosè* [Moisés], 1513-16, talvez retocado em 1542, *Rachele* e *Lia* [Raquel e Lia], ambas de c. 1542), completamente diferente da primeira ideia de 1505.

O projeto de 1505 logo foi abandonado no ano seguinte quando Giulio II, mais interessado na nova construção em andamento, Basílica de San Pietro, redimensionou e interrompeu os trabalhos para o seu mausoléu. Buonarroti, profundamente desiludido, abandonou Roma por Florença, tendo sido seguido, em vão, por mensageiros e ameaças do papa Giulio. A reconciliação com o pontífice aconteceu poucos meses depois em Bolonha (recém-reconquistada pelo papa) onde foi encarregado de executar a estátua em bronze de Giulio II, depois destruída em 1511. Antes de voltar a Roma, em 1508, foi novamente para Florença, onde executou a única pintura em painél que chegou até nós completa, *Doni*, de 1506-1507, hoje nas Gallerie degli Uffizi, em Florença.

Chegando a Roma, apesar de sua forte resistência, o papa Della Rovere conseguiu encarregá-lo de pintar o afresco no teto da Capela Sistina. Entre maio de 1508 e outubro de 1512, trabalhando sem descanso, Michelangelo executou uma das obras primas mais importantes de sua carreira. A grande novidade, a surpreendente beleza e organicidade das figuras, a imponência de toda a composição suscitaram imensa admiração criando um halo quase legendário em torno da figura de Buonarroti.

Com a morte de Giulio II em 1513, subiu ao trono pontifício Giovanni de'Medici, dito Leone X (1475-1521). Mesmo o artista estando ainda imerso nos problemas da tumba Della Rovere, o novo papa mandou-o de volta a Florença onde encomendou uma monumental fachada para a Basílica de São Lourenço. Trabalhando nesse projeto entre 1516 e 1520, Michelangelo também executou o *Cristo* de Santa Maria sopra Minerva (terminado em 1521 por colaboradores). Em 1520, depois de abandonar definitivamente o projeto da fachada (por causa de várias dificuldades e pela vontade de Leão X), o cardeal Giulio de'Medici (1478-1534), depois Clemente VII, a partir de 1523, encarregou-o de construir a Sagrestia Nuova na Basílica de São Lourenço, onde Buonarroti trabalhou repetidamente até 1534, executando os célebres túmulos dos Medici (todos incompletos).

Ainda para os Medici, trabalhou também na construção da Biblioteca (posteriormente terminada por outros) e nos anos da nova república florentina (1527-1530) dedicou-se ao projeto de fortificações para a defesa da cidade.

Perdoado pelos Medici por sua atividade republicana, mas profundamente amargurado pela situação de Florença, foi para Roma em 1534 e nunca mais voltou para sua cidade de origem. Durante o pontificado de Paulo III, trabalhou em suas duas últimas obras primas em pintura; entre 1535 e 1541 terminou o grandioso e imortal empreendimento do *Giudizio Universale* [Juízo Final] na Capela Sistina, ao passo que são dos anos entre 1542 e 1550 as duas cenas *Conversione di Saulo* [Conversão de Saulo] e *Crocifissione di Pietro* [Crucificação de Pedro] executadas na Capela Paolina. A partir de 1547, foi mestre de obras da Nova San Pietro e sua última atividade concentrou-se na construção da Basílica do Vaticano (para a qual também projetou a famosa cúpula) e em outras importantes obras arquitetônicas (Campidoglio e Porta Pia). As últimas obras primas em escultura foram a *Pietà Bandini*, de 1550-1555, a debatida *Pietà de Palestrina*, de 1550-1555, e a impressionante *Pietà Rondanini*, de 1552-1564.

Mino di Giovanni, dito **Mino da Fiesole**
(Poppi, Itália, 1429 – Florença, Itália, 1484)

Mino di Giovanni nasceu em Casentino, provavelmente em Poppi ou nas imediações, em 1429. Os documentos sobre a primeira parte da vida do artista são muito escassos, não sabemos precisamente onde e como aconteceu sua formação, mesmo porque o escultor aparece em documentos somente em 1464, quando se inscreveu na Arte della Pietra e del Legname. Sabemos, porém, que anos antes, com certeza entre 1453 e 1454, Mino esculpiu o busto de Piero di Cosimo de' Medici (1462-1521) e uma série de outros retratos, à antiga, de conhecidos personagens florentinos, uma produção muito comum naquele período e que não permite descobrir com quem se havia formado o escultor. Foram feitas muitas hipóteses, entre elas Michelozzo (1396 - c.1472), Luca della Robbia (1400-1482) e, talvez a mais plausível, Desiderio da Settignano (1428-1464).

Entre 1455 e 1456, Mino foi chamado para trabalhar para a corte aragonesa de Nápoles, isso é testemunhado por dois pagamentos da tesouraria real destinados a um Mino da Montemignaio (localidade próxima a Poppi). Em 1456, foi chamado novamente a Florença, mas, no final da década, estava em Roma, onde ficou até 1464. Nesses anos, e em particular sob o pontificado de Pio II (1405-1464), o escultor foi protagonista do momento crucial da guinada humanista da escultura romana. Nessa primeira temporada romana, ele se colocou em forte evidência, tornando-se um dos protagonistas do cenário artístico da cidade dos papas. Esculpiu primeiramente o anjo que segura o brasão do tímpano da Igreja de San Giacomo degli Spagnuoli, depois o Ciborio della Neve, na Igreja de Santa Maria Maggiore e provavelmente, no mesmo período, outro cibório, aquele que hoje está na igreja de Santa Maria in Trastevere, proveniente, porém, de outra igreja.

O comitente do Ciborio della Neve, era Guillame d'Estoutenville (1403-1483), que foi muito tempo ligado ao escultor, tanto que, entre 1461 e 1462, encomendou-lhe *Arca di San Girolamo* [Arca de São Jerônimo], também para a Igreja de Santa Maria Maggiore, uma das mais importantes encomendas recebidas por Mino, da qual, porém, restam apenas alguns pedaços, entre eles o aqui exposto.

Ao voltar à Toscana, Mino buscou alinhar seu estilo com as tendências mais modernas da escultura florentina, reagindo a seu modo às influências realistas de Desiderio da Settignano (naqueles anos o melhor dos escultores locais) e Antonio Rossellino (1427-1479). Conseguiu só em parte, não por demérito, mas porque quis manter as características peculiares de seu estilo, como se pode ver nos trabalhos para a Cappella Salutati, no Duomo, e em muitas obras de pequeno formato destinadas à devoção doméstica que são deste mesmo período. Em 1469, depois da notoriedade alcançada em Florença, tanto que participava das reuniões dos Operai del Duomo, foi-lhe encomendada a Tumba de Ugo di Toscana para a igreja da Badia Fiorentina, um dos lugares símbolo da cidade. Em 1474, ele estava de novo em Roma, onde trabalhou para a Basílica de San Pietro e muitas outras igrejas, colaborando com atelier de outros escultores, como Andrea Bregno, o próprio Paolo Romano (?) e Giovanni Dalmata (c. 1440 - c. 1515). Em 1480, retornou definitivamente para Florença, onde morreu em 10 de julho de 1484.

Paolo Cagliari, dito **Il Veronese**
(Verona, Itália, 1528 - Veneza, Itália, 1588)

Paolo Cagliari nasceu em 1528 e foi o quinto dos oito filhos do lapidador Gabriele (?). Já em 1541, foi registrado em Verona como ajudante de Antonio Badile (c. 1518-1560). A crítica concorda em datar, por volta de 1548, o retábulo *Bevilacqua-Lazise*, antes na Igreja de San Fermo e hoje no Museo di Castelvecchio. O crescimento artístico de Veronese deveu-se muito ao encontro com o arquiteto Michele Sanmicheli (1484-1559), que, em 1551, deu-lhe a oportunidade de realizar o afresco para a Villa Soranzo di Treville, em Castelfranco Veneto (Treviso), demolida em 1818. Grande parte dos afrescos retirados por Filippo Balbi (1806-1890) antes da demolição foram parar na Inglaterra, e somente alguns fragmentos estão hoje conservados na sacristia do Duomo di Castelfranco Veneto.

No ano seguinte, o jovem Paolo, ao lado de outros três pintores de Verona, Domenico Brusasorci (1516-1567), Battista del Moro (1512-c. 1568) e Paolo Farinati (c. 1524-c. 1606) participou com a tela *Sant'Antonio tentato dal diavolo* [Santo Antonio tentado pelo diabo] (Caen, Musée des Beaux-Arts) com três outros artistas de Verona, parte da decoração de uma capela projetada por Giulio Romano (1499-1546) e encomendada pelo cardeal Ercole Gonzaga (1505-1563), em que o jovem pintor mostrou-se já perfeitamente inserido nas mais modernas tendências artísticas da metade do século XVI, representadas por Parmigianino, Giulio Romano, Rafael e Michelangelo. Paolo é documentado como residente em Verona ainda em 1553, mas daquela data em diante sua atividade se desenvolveu principalmente em Veneza, onde foi chamado para decorar a Sala

del Consiglio dei Dieci, no Palazzo Ducale, em 1553. Entre suas primeiras encomendas temos a da Libreria Marciana, em 1556, e a do ciclo de pinturas para a igreja de San Sebastiano, que foi começada, em 1555-1556, e se prolongou até 1567.

Na década seguinte, é possível datar a decoração da Villa Barbaro, em Maser (Treviso), cerca de 1561, a gigantesca tela com *Nozze di Cana* (Casamento em Cana), para o refeitório do Monastero di San Giorgio Maggiore, em Veneza, em 1562-1563, três retábulos para a Igreja de San Benedetto Po (Londres, National Gallery; Norfolk Chrysler Museum; o terceiro foi perdido) e dois para a Abbazia di Praglia, em Pádua (um ainda está no local, o outro está no Museo Civico de Pádua). Quando Paolo voltou para Verona, por ocasião de seu casamento com Elena, filha de seu antigo mestre Antonio Badile, celebrado em 29 de abril de 1566, pintou o retábulo com *Martirio di San Giorgio* [Martírio de São Jorge], para a Igreja de San Giorgio Braida e o retábulo da família Marogna, para a Igreja de San Paolo, em Campomarzio, agora conservado na sacristia.

A maturidade artística de Veronese, já alcançada, nos anos 1560, confirmou-se na década seguinte, quando o pintor decidiu adotar fundos arquitetônicos cada vez mais monumentais. Nesse período podem ser colocadas as quatro grandes telas para a família Cuccina (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) de 1571, e algumas *Ultima Cena* [Última Ceia], entre elas a do Convento di San Zanipolo (Veneza, Gallerie dell'Accademia) de 1573, por causa da qual foi processado por heresia pela Inquisição. Os trabalhos de restauração, encomendados pela Serenissima República de Venezia para reparar os danos causados pelos incêndios no Palazzo Ducale de 1574 e de 1577, encontraram Paolo Veronese ativo na decoração das salas do Collegio e dell'Anticollegio, em 1575 e 1577, e na execução do *Paradiso* [Paraíso], entre 1578 e 1582, terminado por Jacopo e Domenico Tintoretto.

Nas encomendas do último período de sua vida, Paolo Veronese foi ajudado pelo atelier da família, composto pelo filho Carletto e pelo irmão Benedetto, os chamados "Heredes Pauli". São, porém, inteiramente dele as obras primas de tema profano conservadas na National Gallery de Londres e na Frick Collection de New York, provavelmente executadas por encomenda de Rodolfo II (1552-1612) de Praga, entre 1576 e 1584, com as quais Paolo se insere completamente no clima internacional dito "rudolfino". Morreu em Veneza de pleurite em 19 de abril de 1588. Está sepultado na igreja de San Sebastiano da mesma cidade.

Piermatteo di Manfredi, dito **Piermatteo d'Amélia**
(Amélia, Itália, ? - c. 1508)

Documentado como ajudante de Lippi (?) durante a decoração da abóbada da abside do Duomo de Spoleto, de 1466-1469, Piermatteo d'Amelia logo entrou em contato com o atelier de Verrocchio, como sugere *Madonna col Bambino* (Madona com o Menino) (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), baseada em uma afortunada criação do florentino, muitas vezes copiada por seu atelier em pinturas e em esculturas. Também são, da primeira metade dos anos 1470, *Sant'Antonio abate* (Santo Antônio Abade) (Narni, Pinacoteca Comunale) e a esplêndida *Annunciazione Gardner* (Gardner Anunciação) (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), antes na Igreja da Santissima Annunziata, de Amélia, extraordinária homenagem às primeiras obras de Lippi.

Entre 1479 e 1480, Piermatteo estava, em Roma, onde realizou o afresco para o teto da Capela Sistina, afresco este perdido pela intervenção posterior de Michelangelo. O pintor havia criado um céu azul com estrelas douradas (o desenho está conservado, em Florença, no Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi), sob o qual são remontadas as histórias de Cristo e os mosaicos pintados por Perugino, Botticelli, Cosimo Rosselli e Domenico Ghirlandaio.

Em 1481, assinou e datou o políptico destinado à Igreja de Sant'Agostino, em Orvieto, hoje desmembrado (*Madonna col Bambino* [Madona bom o Menino], Berlim, Staatliche; *San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena* [São João Batista e Santa Maria Madalena], Altenburgo, Lindenau Museum; *San Nicola da Tolentino* [São Nicolas de Tolentino], Philadelphia, Museum of Fine Art, John J. Johnson Collection; *San Nicola da Tolentino*, antes em Cornbury Park, Charlbury, Oxfordshire), no qual os motivos iconográficos de Lippi foram traduzidos com uma influência segura e uma viva plasticidade claramente inspirados em Verrocchio.

Entre 1483 e 1485, Piermatteo terminou para os franciscanos de Terni um importante políptico (Terni, Pinacoteca Civica), que ainda conserva sua carpintaria original, representando ao centro *Vergine col Bambino tra i Santi Bonaventura, Giovanni Battista, Francesco e Ludovico da Tolosa* [Virgem e o Menino com São Boaventura, São João Batista, São Francisco e São Luís de Tolosa]. A luneta do políptico com *Dio Padre tra due Angeli* [Nosso Senhor entre dois anjos] é muito próxima do *Redentore tra due Angeli* [Redentor entre dois anjos], da Igreja dos Padri Cappuccini de Barcelona, cronologicamente contígua ao retábulo de Terni, cujo afresco apresenta um grupo central que replica a Virgem com o Menino, realizado, em 1482, na Igreja de Sant'Agostino, em Narni. Neste afresco, as santas Lucia e Apolônia, ao lado da Virgem, imobilizadas no pesado panejamento das vestes, desenhado com precisão quase escultural, confirmam de maneira decidida a dívida do pintor com a arte de Verrocchio.

Nesse mesmo ano, os responsáveis pela obra do Duomo de Orvieto resolveram entregar a *"Magistro Permacteo"* a decoração da Cappella di San Brizio, após uma prova de sua capacidade, que parte da crítica reconheceu na *Vir dolorum* afrescada no transeto direito, próximo ao quadro como *Imago Pietatis* conservada na catedral de Granada.

A partir de 1485, o pintor estava em Roma onde vários pagamentos mostram que ele ficou ativo por muito tempo sob o pontificado de Innocenzo VIII (1432-1492) e Alexandre VI (1431-1503), que em 1497 nomeou-o oficial da segurança da cidade de Fano. Por fim, entre 1501 e 1503, ele aparece como superintendente das obras papais de Civita Castellana.

Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio, dito **Piero di Cosimo**
(Florença, Itália, 1462 - 1521)

Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio, depois chamado "di Cosimo" por causa do nome de seu mestre, nasceu em Florença, em 2 de janeiro de 1462, numa casa na Via della Scala comprada um ano antes por seu pai, ferreiro com uma certa folga econômica.

Em 1480, com 18 anos de idade, Piero não estava mais na casa dos pais, mas foi documentado no atelier de Cosimo Rosselli (1439-1507), na paróquia de Santa Maria in Campo. Rosselli foi um pintor consumado, repetitivo e não excelente, mas capaz de agradar com seu estilo os comitentes menos refinados e por isso gozava de um certo prestígio, tanto que foi chamado para a equipe que a partir de 1481 decorou as paredes da Capela Sistina em Roma.

Obviamente ele participou desde o início das fabulosas obras da Capela Sistina e teve a possibilidade de trabalhar ao lado de Perugino, Botticelli e Ghirlandaio, que entre todos foi o pintor que certamente mais o influenciou. Por seu atelier também passaram Mariotto Albertinelli (1474-1515) e Fra Bartolomeo, representantes, juntamente com Piero, da pintura em Florença no início do século XVI. Piero d'Antonio, depois dessa experiência, ficou conhecido como Piero di Cosimo.

São pouquíssimas as informações biográficas sobre o pintor, mas podemos imaginar que depois de sua volta a Florença, Piero não tenha abandonado completamente o atelier do mestre com o qual parece ter ficado em contato até a morte de Cosimo em 1507, mas sabemos que em 1499 estava inscrito como pintor autônomo na Compagnia di San Luca all'Arte dei Medici e degli Speziali, onde todos os artistas se inscreviam em Florença.

Novos documentos descobertos abrem a possibilidade de que Piero tenha trabalhado também como iluminurista: em 1483 e em 1493, ele foi citado em dois documentos diversos como tal, uma novidade que poderia ampliar o catálogo de seus trabalhos.

Entre as raras informações sobre seus trabalhos, sabemos que, em 1489, trabalhou para Piero Capponi (1447-1496), para quem pintou *Visitazione* [Visitação], agora em Washington, mas proveniente da Igreja de Santo Spirito. Em 1493, foi pago pelo diretor do Spedale degli Innocenti por um retábulo, um de seus trabalhos mais belos, ainda conservado no Museo dello Spedale, no qual se vê o reflexo direto da pintura flamenga, um traço que permaneceu em seu estilo até o final de sua carreira.

Entre 1507 e 1513, trabalhou para a família Strozzi, uma das mais ricas e poderosas da cidade, e provavelmente para Filippo Strozzi (1489-1538), o jovem, pintou algumas cenas mitológicas, entre as quais *Liberazione di Andromeda* [Libertação de Andrômeda], uma das mais belas pinturas do início do século XVI florentino.

O estilo fabuloso, quase suspenso, de suas pinturas, criadas com uma evidente intenção de antinaturalismo, impregnadas de uma expressividade no limite do grotesco, e mesmo assim luminosas e agradáveis, alimentou a fantasia de Vasari que romanceou a vida deste pintor descrevendo-o como um homem estranho, no limite da loucura, fechado em suas infinitas fantasias.

Sabemos que a partir de 1518 ele esteve muito doente e alguns documentos falam de um homem que se preparava para a morte havia muito tempo, organizando seu funeral e fazendo doações às fraternidades das quais fazia parte. Morreu em 13 de abril de 1522.

Pietro Vannucci, dito **Il Perugino**

(Città della Pieve, Itália, c. 1446/1450 Fontignano, Itália, 1523)

Depois de uma primeira formação em Perugia, talvez no atelier de Bartolomeo Caporali (1420-1505), o jovem Perugino frequentou o extraordinário atelier de Andrea del Verrocchio, em Florença, cidade em que, em 1472, foi registrado como mestre autônomo na Compagnia di San Luca. As primeiras obras dessa temporada em Florença são *Natività della Vergine* (Natividade da Virgem) (Walker Art Gallery, Liverpool), *Miracolo della Neve* (Milagre da neve) (Polesden Lacey), e os três fragmentos da predela com *Miracolo del vescovo Andrea* (Milagre do bispo Andrea), *Imago pietatis* e *Miracolo degli impiccati* (Milagre do enforcado) (Louvre, Paris), em que a anatomias dos nervos dos personagens e os panejamentos animados por pregas nítidas, metálicas, certificam a dívida para com as propostas de Verrocchio, reafirmadas nas primeiras obras feitas na Úmbria, que se distribuem ao longo dos anos 1470, centradas na execução das pinturas para a Igreja de San Bernardino (Perugia, Galleria Nazionale), de 1473, nas quais Perugino teve um papel impulsionador, realizando os episódios do *Miracolo della fanciulla* (Milagre da moça) e *Miracolo del cieco* (Milagre do cego). Depois desse trabalho, seguiram-se o afresco, hoje retirado, com *Santi Romano e Rocco* (Deruta, Pinacoteca Comunale), pintado entre 1475 e 1478, *Santi Antonio e Sebastiano* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), os afrescos fragmentários na Igreja de Santa Maria, em Cerqueto, de 1478, e a problemática *Adorazione dei Magi* (Adoração dos Magos) (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria).

Em 1479, executou em Roma, para Sisto IV (1414-1486), os afrescos da Cappella della Concezione, na Basílica de San Pietro, destruídos no século XVII. Para o mesmo pontífice, Perugino teve um papel de primeiro plano, juntamente com Cosimo Rosselli (1439-1486), Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio, na decoração da Capela Sistina, realizando o afresco toda a parede do altar – destruída no século XVI para deixar espaço *Giudizio Universale* [Juízo Final] de Michelangelo – e os episódios da *Viaggio di Mosé* [Jornada de Moisés], do *Battesimo di Cristo* [Batismo de Cristo] e da célebre *Consegna delle chiavi* [Entrega das chaves]. No rastro do sucesso da Capela Sistina, o mestre recebeu uma série de importantes encargos em Roma, Perugia e Florença. Em 1482, recebeu a encomenda para a Sala dei Settanta, no Palazzo Vecchio, em Florença, cidade onde, em 1486, abriu um atelier próprio. Neste mesmo ano, terminou *Crocefissione* [Crucificação] – hoje fragmentária – no coro da Igreja de Santa Maria degli Angeli, em Assis. Também são de nona década do século XV *Ultima Cena* [A Última Ceia], produzida para o refeitório do Monastero di Sant'Onofrio e os afrescos perdidos, elogiados por Vasari, para a Igreja de San Giusto alle Mura, em Florença, onde o pintor trabalhou várias vezes, executando também *Crocefissione e Santi* [Crucificação e Santos], *Pietà* e a *Orazione nell'orto* [Oração no jardim] (Florença, Galleria degli Uffizi). De 1489 é *Visione di San Bernardo* [Visão de São Bernardo] (Munique, Alte Pinakothek), antes em Santa Maria di Cestello, executada para Bernardo (?) e Filippo Nasi (?), um dos maiores trabalhos do mestre, na qual atingiu plenamente a formulação da linguagem equilibrada, distribuída em espaçosas ambientações arquitetônicas abertas para a paisagem calma e imóvel, que enquadram personagens sacros representados em sua íntima doçura, pintados com "a graça que teve em sua maneira de colorir, a qual agradou tanto em sua época tempo, que muitos vieram da França, da Espanha, da Alemanha e da outros lugares para aprendê-la" – como escreveu Vasari – e que teve um impacto decisivo para os mestres da nova geração, principalmente Rafael. Essa linguagem protoclássica foi confirmada nas obras da década seguinte. Entre estas, devem ser lembradas, além do esplêndido *Apollo e Dafni* (Apolo e Dafne) (Louvre, Paris), também *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Sebastiano* (Madona e o Menino com São João Batista e São Sebastião), antes na Igreja de San Domenico, em Fiesole (Galleria degli Uffizi, Florença), e *Sacra Conversazione* [Conversação sagrada] (Kunsthistorisches Museum, Viena) pintada para o presbítero Giovanni di Cristoforo da Terreno, ambas datadas de 1493; e ainda *Madonna col Bambino tra i Santi Giacomo e Agostino* (Madona e o Menino com São Jaime e Santo Agostinho) (Igreja di Sant'Agostino, Cremona), executada em 1494, ano em que o mestre assinou o esplêndido *Ritratto di Francesco delle Opere* [Retrato de Francesco delle Opere] (Galleria degli Uffizi, Florença) e foi convocado em Veneza para acertar a execução de um grande quadro – nunca terminado – para a Sala del Maggior Consiglio. Em 1495, Perugino pintou para as monjas de Santa Chiara delle Poverine, o *Compianto sul Cristo morto* [Lamentação sobre o corpo de Cristo] (Florença, Galleria Palatina) e terminou a prestigiosa *Pala dei Decemviri* [Altar dos Decemviri] para a capela do Palazzo dei Priori, em Perugia (hoje dividida entre a Pinacoteca Vaticana e a Galleria Nazionale dell'Umbria), e recebeu a incumbência para o retábulo opistógrafo para a Igreja de San Pietro, em Perugia. Em 1496, fez o afresco com *Crocefissione e Santi* [Crucificação e Santos] na sala capitular da Igreja de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, em Florença, e recebeu a encomenda para a decoração da Sala dell'Udienza do Collegio del Cambio, em Perugia, segundo um programa iconográfico idealizado pelo humanista Francesco Maturanzio (1443-1518).

Foram os anos em que Perugino, como escreveu Agostino Chigi (1466-1520), em 1500, foi "o melhor mestre da Itália", empenhado em inúmeras encomendas, muitas vezes atendidas graças à reutilização cada vez mais constante de modelos e cartões, que o levaram a um progressivo esgotamento da veia criativa.

Entre os séculos XV e XVI, estão o políptico para a Certosa di Pavia (National Gallery, Londres), *Assunzione della Vergine e Santi* [Ascensão da Virgem e Santos] destinada à Igreja do Monastero di Vallombrosa (Florença, Galleria dell'Accademia), datada de 1500, a Pala Scarani, para a Igreja de San Giovanni in Monte, em Bolonha (Pinacoteca Nazionale, Bolonha), *Lotta tra Amore e Castità* [Luta entre o Amor e a Castidade] (Louvre, Paris) para o *Studiolo* de Isabella d'Este (1474-1539), de 1505, e o retábulo para a Igreja da Santissima Annunziata, de Florença, representando *Deposizione dalla Croce* [Deposição da Cruz] – deixada incompleta por Filippino Lippi (1457-1504), quando de sua morte em 1504 – e *Assunzione della Vergine*. Vasari conta o clamoroso insucesso desta obra, verdadeiro canto do cisne da atividade do mestre em Florença, que a partir desta data trabalhou somente na Úmbria, onde atendeu grandes encargos como o políptico de Santo Agostinho, em Perugia.

Rafael [Raffaello Sanzio]

(Urbino, Itália, 1483 - Roma, Itália, 1520)

Raramente na história da arte há tantas informações sobre a vida de um pintor como sobre Rafael. É possível descrever praticamente toda sua breve, mas intensa, trajetória biográfica e artística, da primeira obra conhecida, *L'Incoronazione di San Nicola da Tolentino* [Coroação de São Nicolas de Tolentino], para Città di Castello, até a última, *Trasfigurazione* [Transfiguração], pintada para Agostino Chigi (146-1520), que Giorgio Vasari disse não estar completamente terminada no momento da morte do pintor.

Raffaello di Giovanni Santi nasceu em Urbino, em 6 de abril de 1483, durante os melhores anos da dinastia dos Montefeltro. O pai, também pintor, era homem de corte, culto e refinado, e ligado aos maiores artistas da época. Sua formação é motivo de um amplo debate na crítica. Segundo Giorgio Vasari, com catorze anos o jovem foi levado pelo pai para Perugia, ao atelier de Pietro Vannucci, dito Perugino; uma cena que o historiador descreve com um sentimentalismo exagerado e que cria não poucos problemas historiográficos. Segundo Vasari, a mãe de Rafael, Magia, ficou em casa chorando durante a viagem de seus homens para a Umbria, mas a verdade histórica conta que, em 1497 (quando isso deve ter acontecido), Rafael já era órfão de mãe. A sensação é de que o historiador tenha recheado a história com acontecimentos para criar um mito, e que a realidade fosse outra. Nesse sentido, o que pesa sobre a veracidade da história é também a vontade nunca negada do autor de colocar Florença no centro de sua obra e falar de Rafael com Perugino (que era de

fato de Perugia, mas culturalmente florentino), o que significava presentear Florença com uma forte ligação com um dos maiores gênios do Renascimento italiano.

Para além desses fatos, é inegável que o estilo do Rafael jovem é fortemente influenciado por Perugino, tanto que já se pensou que a predela do retábulo de Fano del Vannucci tivesse sido pintada por Rafael. É também verdade que, em 1502, no momento de pintar os afrescos para Enea Silvio Piccolomini, Pio II (1405-1464), no Duomo di Siena, Pinturicchio quis exatamente Rafael em seu atelier como ajudante no desenho dos cartões. De forma que é possível que os contatos com a pintura da Umbria não tivessem passado por Perugino, mas seriam graças ao trabalho com o atelier de Pinturicchio.

Em 1499, porém, também órfão de pai, Rafael já era capaz de manter um atelier junto com um pintor ainda fugaz, Evangelista di Pian di Meleto (c. 1460-1549), já em estreito contato com Giovanni Santi. Nesse mesmo ano, os dois receberam a encomenda para o retábulo de *San Nicola* [São Nicolas], Città di Castello, que foi pintado no ano seguinte.

Entre 1500 e 1504, o pintor morou em Urbino, de onde podia atender encomendas prestigiosas para sua cidade e para outras regiões do território compreendido entre o dos Montefeltro e a alta Val Tiberina. São desses anos pequenas joias como *Cristo Risorto* [Cristo Ressucitado], atualmente em São Paulo, os retratos de Guidubaldo da Montefeltro (1472-1508) e Elisabetta Gonzaga (1471-1526), e as primeiras grandes obras-primas, como *Crocifissione Mond*, atualmente na National Gallery de Londres, e *Sposalizio della Vergine* [Casamento da Virgem], atualmente na Pinacoteca di Brera. Nessas duas extraordinárias pinturas, vê-se a calculada medida das composições, construídas seguindo regras matemáticas rígidas que relembram a mais clara tradição de Urbino.

Em 1504, o pintor vai para Florença, onde estavam em preparação os trabalhos para os afrescos da Sala dei Cinquecento, por Michelangelo e Leonardo. O contato com os dois artistas toscanos foi, para ele, uma autêntica revelação; seu estilo muda de maneira repentina, a lúcida racionalidade de suas primeiras obras transfigura-se numa veracidade extraordinária. As formas se monumentalizam, o desenho se suaviza e tudo se torna mais real, seguindo principalmente o envolvimento atmosférico de Leonardo. São os anos em que se forma o estilo mais típico da pintura de Rafael, que o torna talvez o maior pintor de sua época, *Trasporto di Cristo Baglioni* [Sepultamento de Cristo Baglioni], *Ansidei*, mas também a maravilhosa série de Virgens com o Menino, todas diferentes e fantasiosamente compostas, são exemplos da altíssima qualidade que o pintor alcançou pouco depois dos vinte anos. Em 1508, o Papa Giulio II (1443-1513), quis que ele estivesse na equipe de pintores chamados para decorar seus novos apartamentos no Vaticano. Depois de seus primeiros trabalhos, o pontífice mandou embora todos os outros artistas – entre os quais estavam Perugino e Lorenzo Lotto, só para citar dois nomes – e confiou todo o trabalho a Rafael. A decoração em afresco das salas vaticanas era paralela ao trabalho de Michelangelo na Capela Sistina, uma conjuntura que fez de Roma, e do Vaticano, o verdadeiro centro artístico da Europa na época. Esse trabalho durou até a morte do pintor, que deixou incompleta a última sala, terminada depois por seu grande e ativo atelier, comandado por Giulio Romano (1499-1546) e Perin del Vaga (1501-1547).

Stanze della Segnatura, de Eliodoro, e *dell'Incendio di Borgo* são uma sucessão de criações novas, de soluções sempre extraordinárias, a ponto de permanecerem como obras fundamentais para todo o desenvolvimento da arte, por mais de um século.A fama do pintor, no entanto, não se limitava apenas ao Vaticano e ao pontificado de Giulio II.

O próprio papa nomeou-o também arquiteto da Fabbrica del Nuovo San Pietro, depois da morte de Donato Bramante (1444-1514), que foi um dos maiores patrocinadores de Rafael. Sob Leone X (1475-1521), ele foi o que hoje chamaríamos Superintendente dos Bens Arqueológicos de Roma, e ainda é famosa a pesadíssima carta de lamentações que o pintor escreveu ao papa para denunciar o estado de abandono dos achados romanos e também o fato de que as novas construções estavam utilizando os mármores antigos, espoliando assim o patrimônio. Uma carta que antecipa em séculos o conceito de tutela de bens culturais.

A série de afrescos, assim como os pórticos vaticanos, os trabalhos de arquitetura – como a Villa Medici e a Cappella Chigi, em Santa Maria del Popolo –, mas, principalmente, os retratos, as imagens para devoção privada e os retábulos do período romano de Rafael estão entre as maiores obras-primas da arte ocidental de todos os tempos e dão ideia da genialidade do artista, capaz de criar um estilo pessoal, reelaborando algumas vezes os estímulos e as novidades expressas pelas maiores personalidades da época.

Rafael morreu em 6 de abril de 1520, com apenas 37 anos, apesar disso, seu ensinamento foi fundamental para todo o percurso da pintura dos séculos seguintes, uma grandeza que ainda hoje permanece, de muitas formas, inalcançável.

Raffaellino del Colle
(Arezzo, Itália, c. 1490 – Colle, Itália, c. 1566)

Raffaele foi o sétimo filho de Michelangelo di Francesco del Colle (?) e nasceu, muito provavelmente, entre 1494 e 1497, em Colle, localidade às portas de Sansepolcro. Raffaellino é um diminutivo dado ao pintor apenas pela historiografia seiscentista, mas, nos documentos, é sempre citado como Raffaelle ou Raffaello.

Sua primeira formação deve ter ocorrido no atelier de Giovanni di Pietro, dito Spagna (?), pintor estilisticamente muito afim com Perugino e com o jovem Rafael. No entanto, não temos qualquer prova desse período de aprendizado que, mesmo assim, deve ter sido bastante breve, até porque Raffaellino foi documentado como mestre autônomo, já em 1518, com pouco mais de vinte anos.

Vasari conta que o pintor foi "discípulo de Giulio Romano e criado por ele", talvez se referindo à atividade de Raffaellino no Vaticano, junto a Pippi, no grande atelier de Rafael para a Sala di Costantino e, talvez, para os trabalhos dos pórticos do Vaticano e da Farnesina. Em 1523, de fato, Raffaellino foi documentado em Roma, num documento relativo à irmã de Giulio Romano. Interessante é o fato de que, no testamento deste, o pintor seja nomeado como herdeiro das obras ainda não terminadas e das ferramentas do atelier, sinal de que os dois tinham uma estreita ligação.

Obviamente, a ligação com Giulio Romano e, por meio dele, com o Rafael mais maduro, é claramente visível em suas obras, principalmente naquelas do período seguinte a 1524, ano em que Giulio vai para Mântua, e Raffaellino volta para Sansepolcro. A primeira encomenda recebida é a *Resurrezione* para o Duomo de sua cidade, pedida pelo bispo Leonardo Tornabuoni, uma obra de muito alta qualidade que parece realmente fruto dos andaimes das últimas salas do Vaticano.

Em 1528, Raffaellino inicia sua colaboração a Città di Castello, que será longa e cheia de trabalhos, e onde deixou sua obra-prima, a *Annunciazione* [Anunciação], agora na Pinacoteca Civica local. Seu estilo próximo às mais modernas exigências do primeiro maneirismo tornou-o famoso além de seu território e, em 1532, foi chamado pelos Della Rovere para dirigir, juntamente com Girolamo Genga (1476-1551), os trabalhos da decoração da Villa Imperiale de Pesaro, em cujas paredes se desdobra um dos ciclos de afrescos mais importantes do século XVI fora de Roma.

O trabalho em Pesaro aumentou sua fama, tanto que, em 1536, Vasari chamou-o a Florença como ajudante para criar alguns aparatos provisórios para receber na cidade o imperador Carlo V (1500-1558) e, em 1544, era um dos pintores empenhados na decoração das salas da Rocca Paolina, de Perugia. Infelizmente, esses trabalhos não chegaram até nós, mas, das obras que o pintor deixou na época, vê-se como ele já havia se aproximado de um profundo antinaturalismo ligado a Pontormo e à corrente criada por Michelangelo na pintura florentina maneirista.

Uma evidência que o levará, alguns anos depois, a ser chamado também por Agnolo Bronzino, que conhecera nos trabalhos da Villa Imperiale, para pintar os cartões das tapeçarias da Sala dei Duecento, do Palazzo Vecchio. Em 1548, sua trajetória, apesar de sempre bastante alta, estava para terminar. Trabalhou ainda em Sansepolcro e morreu em 17 de novembro de 1566.

Sebastiano Luciani, dito Sebastiano del Piombo
(Veneza, Itália, 1485 - Roma, Itália, 1547)

Apesar da falta de dados biográficos sobre seu nascimento, a assinatura "Sebastianus venetus" presente em algumas de suas pinturas não deixa dúvidas sobre o local. As informações principais sobre seu começo são fornecidas por Giorgio Vasari, fonte confiável, uma vez que os dois artistas se conheceram diretamente. Vasari relata que Sebastiano morreu com 62 anos, em 1547, ou seja, que nasceu por volta de 1485.

Sempre graças às informações de Vasari, sabemos que Sebastiano estudara no atelier de Giorgione, como também confirma, de modo irrefutável, o estilo de suas obras juvenis. Outro contemporâneo do pintor, Marcantonio Michiel (1484-1552), em 1525, confirma essa circunstância com as próprias palavras, relatando que a tela com *Tre filosofi* [Três filósofos], do Kunsthistorisches Museum de Viena – agora atribuída a Giorgione – tinha sido "começada por Zorzo de Castelfranco [Giorgione] e terminada por Sebastiano Venitiano". Ao período veneziano de sua produção, podemos atribuir o *Giudizio di Salomone* [Julgamento de Salomão], de Kingston Lacy, Wimburne (Dorsetshire, coleção Bankes) de 1505-1506, encomendado pelo nobre Andrea Loredan (?); os anteparos para o órgão da igreja de San Bartolomeu, em Rialto, com *Santi Bartolomeo e Sebastiano, Ludovico di Tolosa e Sinibaldo*, encomendados pelo vigário Alvise Ricci (?), entre 1507 e 1509, e o retábulo para o altar maior da igreja San Giovanni Crisostomo, com *San Crisostomo e santi* [São Crisóstomo e santo] (c. 1510), em poder de Caterina Contarini (?) e seu marido Nicolò Morosini (?), ao qual se acrescenta um grupo de obras de pequeno formato, *Sacre Conversazioni* [Conversações sagradas], retratos e pinturas de tema profano. Essa primeira fase da carreira de Sebastiano foi interrompida, em 1511, quando foi convidado, por Agostino Chigi (1466-1520), banqueiro do papa, a ir a Roma para realizar afrescos nos pórticos de sua vila em Via Lungara, dita Villa Farnesina, um trabalho que terminou em 27 de janeiro de 1512. Depois dessa encomenda, muitos nobres romanos ligados à cúria pedem a Sebastiano para pintar seus retratos, mas as mais espetaculares encomendas desses primeiros anos na Itália Central são a *Pietà*, para a igreja de São Francisco, em Viterbo (agora no Museo Civico), e o *Cristo deposto* (São Petersburgo, Ermitage, antes no Alcázar de Madri), ambas de 1516, ambientadas em fascinantes cenários noturnos. A fama de Sebastiano em Roma cresceu cada vez mais, tanto que um rico mercador de origem florentina, Pier Francesco Borgherini (?), naquele mesmo ano, encomendou-lhe toda a decoração de uma capela na igreja de San Pietro em Montorio. Com o passar dos anos, Sebastiano afastou-se cada vez mais da pintura veneziana de Giorgione, tornando-se admirador e amigo de Michelangelo.

O ano 1516 e o seguinte são cruciais na carreira de Sebastiano, pela disputa com Rafael instaurada pelo cardeal Giulio de' Médici (1478-1534), depois Clemente VII (1478-1534), da qual os dois artistas participaram, respectivamente, com a *Resurrezione di Lazzaro* [Ressureição de Lázaro] (Londres, National Gallery) e com a *Trasfigurazione* [Transfiguração] (Roma, Pinacoteca Vaticana). Entre as obras da maturidade, deve-se lembrar, pelo menos, que, em 1530, o executor do testamento de Agostino Chigi, Filippo Sergardi (?), encomendou a ele um retábulo com *Natività della Vergine* [Natividade da Virgem], para ser colocado na capela do banqueiro de Siena, em Santa Maria del Popolo.

Em 1531, Sebastiano obteve o cargo de chumbador [*del Piombo*], ao qual deve seu célebre apelido, que lhe garantiu uma pensão anual regular. Morreu em Roma, em 21 de junho de 1547, em sua casa de Santa Maria del Popolo, acompanhado pelo sarcasmo de Vasari, que dirá: "[...] a arte não perdeu muito com sua morte, porque assim que foi vestido frade Piombo, foi possível relacioná-lo entre os perdidos".

Ticiano [Tiziano Vecellio]

(Pieve di Cadore, Itália, c. 1488/1490 Veneza, Itália, 1576)

A data de nascimento do pintor é incerta, pois as fontes onde seria possível consultar são contraditórias. Numa carta endereçada a Filipe II da Espanha (1527-1598), em primeiro de agosto de 1571, Ticiano diz ter noventa e cinco anos, uma informação considerada válida por Borghini (1537-1588) e por Ridolfi (?). Esta afirmação contrasta com a de Ludovico Dolce (1508-1568), em 1557, que diz que o pintor ainda não tinha vinte anos em 1508, quando executou os afrescos do Fondaco dei Tedeschi, como Vasari, em 1568, também confirma. Alguns críticos – Panofsky, em 1969, Hope, em 1980, Gentili, em 1990 –, com base em sua reconstrução estilística do pintor, fixaram-na entre os anos 1480-1485.

A cronologia das obras da primeira década, quando as relações de Ticiano com Giovanni Bellini e, sobretudo, com Giorgione são muito estreitas, é muito problemática. A essa precoce fase juvenil são atribuídas *Fuga in Egitto* [Fuga do Egito], do Museu Hermitage de São Petersburgo, *Il vescovo Iacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI* [Apresentação do bispo Jacopo Pesaro a San Pietro pelo Papa Alexandre VI], do Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Anversa e a *Susanna e Daniele*, da Art Gallery and Museum de Glasgow. Depois de 1508, ano em que Ticiano colaborou com Giorgione para realizar os afresco para o palácio Fondaco dei Tedeschi, são datáveis *Concerto campestre*, do Musée du Louvre, *Madonna col Bambino tra i santi Antonio da Padova e Rocco* [Madona e Menino com Santo Antonio de Pádua e São Roque], do Museo del Prado e *Venere dormiente* [Vênus dorminho], na Alte Pinakothek de Dresden.

A segunda década do século começa com a encomenda de dois afrescos para a Scuola del Santo, da Basílica de Santo Antônio, em Pádua (1511). São desses anos o retábulo com *San Marco in trono tra i santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano* [São Marcos no trono com São Cosme, Santo Damião, São Roque e São Sebastião] para a Igreja de Santo Spirito in Isola, agora na sacristia da Igreja da Salute, em Veneza, o *Noli me tangere* da National Gallery de Londres e o *Amor Sacro e profano* da Galleria Borghese de Roma. A segunda etapa importante na produção de Ticiano da segunda década foi a *Assunzione della Vergine* [Suposição da Virgem] para a Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza, de 1516-1518. Entre 1518 e 1523 ele foi chamado a Ferrara pelo duque Alfonso I d'Este (1476-1534), para pintar juntamente com o pintor da corte dos Este, Dosso Dossi, os *Baccanali* [Bacanais] destinados a decorar o seu Camerino. Na primeira metade da segunda década, pintou o políptico *Averoldi* para a Igreja de San Nazzaro e Celso, em Bréscia, o altar *Gozzi,* para a Igreja de San Francesco in Alto (agora na Pinacoteca Civica, Ancona) e *Pesaro Madonna*, para os Frari, todas obras que tiveram uma importância capital para o desenvolvimento de composição do retábulo.

Nos anos entre 1527 e 1541, Ticiano entrou em contato com a Maneira centro-italiana, que o obrigou a repensar o próprio estilo. Em 1527, chegaram a Veneza Aretino (1492-1556) e Sansovino (1486-1570), e em 1529, Michelangelo. Entre 1527 e 1528, na época da construção do Palazzo Te, projetado por Giulio Romano (1499-1546), Ticiano estava em Mântua; entre 1529 e 1530, estava em Bolonha para pintar o *Ritratto di Carlo V* [Retrato de Carlos V], agora no Museo del Prado, em Madri.

Sua carreira também estava em forte ascendência fora dos limites da Sereníssima República de Veneza, tanto que foi nomeado Conde Palatino em 1533. Esse período de grandes mudanças estilísticas intensificou-se em 1539 com a chegada a Veneza de Francesco Salviati (c. 1510 - c. 1563) e de Giuseppe Porta Salviati (1520-1575), e dois anos depois com a presença de Giorgio Vasari. São desse momento *Allocuzione del d'Avalos* [Alocução de Alfonso d'Avalos], do Museo del Prado, de 1540-1541, *Incoronazione di spine* [Coroação de espinhos], do Louvre de Paris e as telas para a Igreja de Santo Spirito in Isola, hoje na Igreja da Salute. Depois dessa longa fase de mudanças, Ticiano começou uma nova fase estilística na qual conseguiu fundir o colorismo vêneto com o plasticismo centro-italiano.

As encomendas de prestígio se multiplicam. Entre 1545 e 1546, pintou, em Roma, *Ritratto di Paolo III con i nipoti* [Retrato de Paulo II e seu neto] e em 1546 recebeu a cidadania romana. Em 1548, estava em Augsburgo, onde executou *Ritratto di Carlo V a cavalo* [Retrato de Carlos V a cavalo], do Museo del Prado, e na sexta década do século XV foi chamado por Filipo II da Espanha, grande comitente de pinturas sacras e profanas.

Por volta de 1558, com *Crocifissione* [Crucificação], na Igreja de San Domenico, em Ancona, Ticiano libertou-se das fórmulas maneiristas centro-italianas, elaborando aquele "impressionismo magico", para usar a feliz expressão de Rodolfo Pallucchini (1908-1989), que caracterizou sua produção

tardia. Essa fase de sua produção inclui grandes obras primas, como se Ticiano, assim como o velho Giovanni Bellini, vivesse uma segunda juventude. Basta recordar *Fanciullo con cani* [Menino com cão], do Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam e *Punizione di Marsia* [Castigo de Marsia], do Castelo do Arcebispado de Kromeriz. Deixando incompleta a *Pietà*, das Gallerie dell'Accademia, Ticiano morreu em 27 de agosto de 1576.

Vittore Carpaccio
(Veneza, Itália, c. 1465 - Veneza, Itália, 1526)

Muito controversas são as informações acerca da data de nascimento do pintor, que oscila entre 1455 e 1468. A primeira data documentada é 1472, quando foi mencionado no testamento do tio, que destinava seus bens aos irmãos com a recomendação que, em caso de divergência, estes fossem para o sobrinho Vittore. Parece bastante razoável lançar a hipótese de que Vittore tivesse nascido entre 1455 e 1460, devido à maturidade que apresenta em sua primeira obra certificada, ou seja, as telas para a Scuola di Sant'Orsola, em Veneza (conservadas nas Gallerie dell'Accademia), datadas a partir de 1490.

Por enquanto, completamente hipotética é a reconstrução de sua atividade juvenil, à qual a crítica atribui unanimemente *Salvator Mundi*, antes de Contini-Bonacossi (1878-1955), agora na Coleção Sorlini, de Bréscia, *Due Dame* [Duas damas] do Museo Correr de Veneza e *Caccia in Valle* [Caça no vale] do Getty Museum de Los Angeles. O prestígio de Carpaccio como "pintor de história" nunca desapareceu, como testemunham as encomendas dos anos seguintes. Fundamental para sua formação deve ter sido o conhecimento de matemática, que pode explicar o rigoroso senso de perspectiva que caracteriza todas suas obras. A crítica também lançou a hipótese de uma sua viagem à Italia Central que o teria colocado em contato direto com o ambiente de Urbino e em particular com os estudos de perspectiva e as obras de Piero della Francesca (1415-1492). Em Veneza, ele supõe-se ter tido contato com as obras principalmente dos maiores pintores ativos da época, ou seja, Antonello da Messina (c. 1430-1479) e Giovanni Bellini.

Além de sua participação no ciclo da Scuola di San Giovanni Evangelista, agora nas Gallerie dell'Accademia, c. 1504, foram-lhe confiados os ciclos de San Giorgio agli Schiavoni, em 1502-1508, da Scuola degli Albanesi, c. 1500-1510, e da Scuola di Santo Stefano, os últimos dois dispersos em vários museus. Sinal de sua importância na cidade é também sua presença entre os pintores ativos na decoração da Sala del Maggior Consiglio, no Palazzo Ducale, em 1502 e 1507, assim como a participação, juntamente com Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani (c. 1429-1512) e Vittore Belliniano (c. 1456-1529), na comissão que deveria avaliar os afrescos de Fondaco dei Tedeschi, pintados por Giorgione, em 1508.

Seu reconhecimento, no entanto, não está somente circunscrita a Veneza. Em 1508, ele assina e data *Dormitio Viriginis* [Dormição da Virgem] para a Igreja de Santa Maria in Vado, em Ferrara, agora na Pinacoteca Comunale, e, em 1511, propõe a Francesco Gonzaga (1493-1570) adquirir uma tela como *Gerusalemme* [Jerusalém]. Inúmeras são as obras pintadas por Carpaccio para a Veneza continental. Outras obras assinadas e datadas de seu catálogo são *Sangue del Redentore* [Sangue do Redentor], de 1496, da Igreja de San Martino, em Udine, agora no Museo Civico local, *Adorazione del Bambino con due donatori* [Adoração do Menino com dois doadores], de 1505 (Lisboa, Museu da Fundação Gulbenkian), e *Presentazione di Gesù al Tempio* [Apresentação de Jesus no Templo], de 1510, para a igreja veneziana de San Giobbe, agora nas Gallerie dell'Accademia. Seu filho Pietro registra a morte do pai em 26 de junho de 1526.

A marchetaria de madeira
em perspectiva em Urbino

A marchetaria de madeira em perspectiva é uma técnica de decoração de móveis que se desenvolveu durante o século XV. Sua invenção coincide com a criação das pequenas e célebres tábuas de Brunelleschi (1377-1446), que depois, segundo Vasari (1511-1574), teria ensinado seus métodos aos entalhadores. Mais de vinte anos depois desse evento, registra-se a primeira utilização dessa nova arte – a perspectiva – para a decoração dos móveis da Sagrestia delle Messe, na Catedral de Florença, iniciada em 1436. Nelas, as cenas demonstram como os marceneiros especializados alcançaram uma surpreendente conquista dos espaços ilusórios.

A marchetaria é uma técnica que prevê um profundíssimo conhecimento das regras matemáticas voltadas para a criação da terceira dimensão num espaço plano e, ao mesmo tempo, dos tipos de madeira. Cada tipo de madeira, de fato, se cortado de uma determinada forma, faz com que sua superfície tenha uma cor diferente, que, como num mosaico de peças, crie vistas em perspectiva.

Um dos maiores artistas desse tipo de produção foi Giuliano da Maiano (1432-1490), arquiteto, escultor e principalmente marceneiro que, entre 1463 e 1465, completou o revestimento em madeira da citada Sacrestia di Santa Maria del Fiore. Ao mesmo autor também foi encomendado o *Studiolo* de Federigo da Montefeltro, ainda instalado em sua sede original no Palazzo Ducale de Urbino, uma obra-prima do gênero, entalhado de acordo com cartões fornecidos por Sandro Botticelli.

A prática da marchetaria está estreitamente relacionada com as regras da perspectiva e, em geral, com o desenvolvimento dessa linguagem no período da segunda metade do século XV, como se pode verificar nas crônicas da época e nas descrições que chamavam os marceneiros empenhados nessa atividade de "prospéticos". Um dos artistas mais importantes nessa atividade foi Piero della Francesca (1415-1492), que era capaz de criar espaços construídos com tanta precisão que chegavam a parecer metafísicos. Ele também tinha fortes laços com o matemático Luca Pacioli (1445-1517). A atividade de Piero foi fundamental para o atelier de obras em perspectiva mais conhecido do norte da Itália, o atelier dos irmãos Canozzi da Lendinara, famosos autores de entalhes, e pela criação do mito de Urbino e da sua cultura matemática. Em Urbino, a marchetaria teve seu melhor momento, utilizada não apenas para o revestimento de espaços privados do Duque, mas também para as portas do Palazzo Ducale. Nessas portas, a cultura humanista que se respirava na corte de Federico impôs imagens especiais, vistas da cidade que servem de moldura para os famosos quadros da *Cittá Ideale* conservados em Urbino, Baltimore e Berlim. A criação de espaços imaginários, mas verossímeis, representações suspensas no tempo, é a quintessência do humanismo dos Montefeltro e, além do já citado Piero della Francesca, também se deve à atividade de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), na região das Marcas, cujas soluções espaciais são estreitamente ligadas às cidades ideais. Foi na Urbino desse tempo que nasceu um dos maiores gênios do Renascimento, Rafael.

Banco do Brasil

Presidente
Aldemir Bendine

Diretor de marketing e comunicação
Hayton Jurema da Rocha

Gerente executivo de
comunicação de marca e marketing cultural
Delano Valentim de Andrade

Gerente do Centro Cultural
Banco do Brasil – Brasília
Paula Sayão Carvalho Araújo

Gerente do Centro Cultural
Banco do Brasil - São Paulo
Marcos José Mantoan

Grupo Segurador
Banco Do Brasil E Mapfre

Presidente
Roberto Barroso
GRUPO SEGURADOR
BANCO DO BRASIL e MAPFRE
Vida, Habitacional e Rural

Presidente
Marcos Eduardo Ferreira
GRUPO SEGURADOR
BANCO DO BRASIL e MAPFRE
Auto, Seguros Gerais e Affinities

Diretor Geral de Marketing
e Comunicação
Benedito Dias

Superintendente Executiva
de Sustentabilidade
Maria de Fátima M. Lima

Base7 Projetos Culturais

Diretoria
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Gerência de planejamento
Carmen Maria de Sousa

Gerência de projetos
Renata Viellas Rödel

Gerência de projetos museológicos
Daniela Vicedomini Coelho

Coordenação administrativa
Thais Coturri

Coordenação de conteúdo
Carolina Coelho Soares

Produção
Gustavo Seraphim Martins de Almeida
Juliana Silveira
Marta Masiero
Raul de Holanda Cavalcanti
Roberta Cibin do Nascimento

Assistência
Amanda Cristina Alves de Souza
Fabíola Antônio
Ligia Nunes
Leila Graziela Costa Oliveira

Estagiárias
Deborah Salles
Fernanda Mafra
Nathália Pamio Luiz

NÚCLEO DE PROJETOS EM
CULTURA ALIMENTAR
Felipe Ribenboim

INFORMÁTICA E PRODUÇÃO
DE MATERIAIS MULTIMÍDIA
Base7.Info Projetos de
Informática Aplicada
Luís Henrique Moraes
Bruno Favaretto
Edson Tadeu de Almeida
Ricardo Irineu de Souza

Copatrocínio

GRUPO SEGURADOR

Seguradora oficial da exposição

Apoio

Apoio Institucional

Produção

Realização

Ministério da **Cultura**

Exposição

REALIZAÇÃO
Ministério da Cultura do Brasil
Centro Cultural Banco do Brasil

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

COPATROCÍNIO
Grupo Segurador
Banco do Brasil e Mapfre

APOIO
Brasil Prev,
Cielo e BBDTVM

CURADORIA-GERAL
Cristina Acidini

COCURADORIA
Alessandro Delpriori

Comitê Curatorial
Alessandro Delpriori
Cristina Acidini
Giovanna Damiani
Maddalena Lucchesi Ragni
Marcello Toffanello
Maria Rosaria Valazzi
Stefano Petrocchi

COLABORADORES
Daniele Simonelli
Emanuele Zappasodi
Mattia Vinco
Sara Menato

IDEALIZAÇÃO E
ORGANIZAÇÃO
Civita

Presidente
Luigi Abete

Administrador
Albino Ruberti

Organizadores
Alberto Rossetti
Maria Cristina Campo
Noemi Gambini
Orsola Damiani

StArt

Presidente
Davide Sandrini

Assessores
Giovanna Gotti
Roberto Sandrini

PLANEJAMENTO, COORDENAÇÃO
GERAL E PRODUÇÃO
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Gerência de planejamento
Carmen Maria de Sousa

Gerência de projetos
Renata Viellas Rödel

Coordenação administrativa
Thais Coturri

Coordenação de conteúdos
Carolina Coelho Soares

Produção Itália
Claudia M. Abreu

Produção Brasil
Marta Masiero

Assistência
Nathália Pamio Luiz
Leila Costa
Juliana Silveira

Produtor local
Marcio Rene

PROJETO DE EXPOGRAFIA
B7 Arquitetura e Design
Vlamir Saturni

Assistência
Ana Paula Garcia

PROJETO DE ILUMINAÇÃO
Design da Luz Estúdio
Fernanda Carvalho

CONSTRUÇÃO DE EXPOGRAFIA
Buriti Brasil Cenografia
Leonardo Oliveira

MONTAGEM
Bibiano Arte e Cultura
Cícero Bibiano

CONSERVAÇÃO
Laboratório de Ciência
da Conservação – Lacicor
Centro de Conservação e
Restauração de Bens Culturais
Móveis – CECOR, Escola de Belas-Artes

Coordenação Geral
Prof. Luiz A. C. Souza

Coordenação de Monitoramento
e Gerenciamento Ambiental
Willi de Barros Gonçalves

Coordenação de Conservação
Alessandra Rosado
Antonio Fernando Batista dos Santos

Equipe de Assistência em campo
Ariane Soeli Lavezzo
Carla Mabel Santos Paula

COMUNICAÇÃO VISUAL
Via Impressa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim

Direção de Arte
Paulo Otávio

Editoração
Robinson Pereira
Douglas Germano

TRADUÇÃO
Silvia Laura Balzi
(italiano – português)
Francisco Degani
(italiano – português)
Timothy Stroud
(italiano – inglês)
John Norman
(português - inglês)

REVISÃO ORTOGRÁFICA
Fabiana Pino
Lia Trzmielina
Regina Stocklen

TRANSPORTE
Arteria s.r.l., Itália
Millenium Transportes, Brasil

Seguradora oficial da exposição
Grupo Segurador BBMAPFRE

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Approach Comunicação Integrada

Catálogo

EDIÇÃO
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

PROJETO GRÁFICO
Via Impressa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim

Direção de Arte
Paulo Otávio

Editoração
Robinson Pereria
Douglas Germano

Revisão técnica
Ricardo Sampaio

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Carolina Coelho Soares

Assistência de edição
Deborah Salles (estagiaria)

Coordenação de Produção
Claudia M. Abreu

Produção
Marta Masiero

Assistência
Nathália Pamio

TRADUÇÃO
Silvia Laura Balzi
(italiano – português)
Timothy Stroud
(italiano – inglês)

REVISÃO ORTOGRÁFICA
Fabiana Pino
Regina Stocklen

CTP E IMPRESSÃO
Ipsis Gráfica e Editora

Os autores dos textos não são responsáveis pela atribuição das obras.
As fichas técnicas das obras foram realizadas com o objetivo de divulgação
e de acordo com as informações das instituições emprestadoras e
dos colecionadores privados.

NOSSOS SINCEROS AGRADECIMENTOS a Corrado Salucci, Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanee - Servizio III - Tutela del Patrimonio Storici Artistici ed Etnoantropologici, Elisa Byington, Embaixada da Itália no Brasil representada pelos senhores Raffaele Trombetta - Embaixador, Gherardo de La Francesca - ex-Embaixador, Andreas Ferrarese - Ministro-Conselheiro, Gabriele Philipp Annis – Conselheiro, Embaixada do Brasil em Roma representada pelos senhores Ricardo Neiva Tavares - Embaixador, José Viegas Filho - ex-Embaixador e Acir Pimenta Madeira Filho e Marco Antonio Nakata - Ministros-Conselheiros. Giorgio Leone, Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, Lorenzo Mammì, Luciano Migliaccio, Rossella Vodret.
Aos Superintendentes dos Bens Históricos, Artísticos e Etnoantropológicos: Cristina Acidini (Firenze), Daniella Porro (Roma), Edith Coen Gabrielli (Piemonte), Fabio De Chirico (Modena e Reggio Emilia), Fabrizio Vona (Napoli), Gian Carlo Borellini (Pisa e Livorno), Giovanna Damiani (Venezia e Gronda Lagunare), Giovanna Paolozzi Maiorca Strozzi (Mantova, Brescia e Cremona), Luigi Ficacci (Bologna, Ferrara, Forlì, Cesena, Ravenna e Rimini), Maria Rosaria Valazzi (Marche), Mario Scalini (Siena e Grosseto), Maria Utili (Parma e Piacenza), Saverio Urciuoli (Verona, Rovigo e Vicenza), Stefano Casciu (Modena e Reggio Emilia).

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

A181m Acidini, Cristina, 1951-
Mestres do renascimento: obras primas italianas / Cristina Acidini, Alessandro Delpriori. – São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.
252 p. : il. col. ; 28 x 23 cm.

ISBN 978-85-62094-10-1

1. Renascimento (Arte). 2. Arte. 3. Exposições. 4. Catálogos. 5. Pintores (Itália) I. Título.

CDD 709.024

Este catálogo foi desenhado e editorado pela
Via Impressa Edições de Arte Ltda.

Composto em fontes Din e Trajan
Miolo e capa em papel Couché Matte 150 g
Sobrecapa em papel Couché Matte 170 g

Impresso pela Ipsis Gráfica e Editora S.A.
2013 São Paulo Brasil

Mestres do Renascimento

Obras-primas italianas

Copatrocínio

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

GRUPO SEGURADOR

BANCO DO BRASIL Seguros

MAPFRE SEGUROS

Seguradora oficial da exposição

Apoio

BRASILPREV

cielo

BB DTVM

Apoio Institucional

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

MiBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Produção

base7 grupoink

SIArt

CIVITA

Realização

CENTRO CULTURAL

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA